Black PANTONE 871 - maron

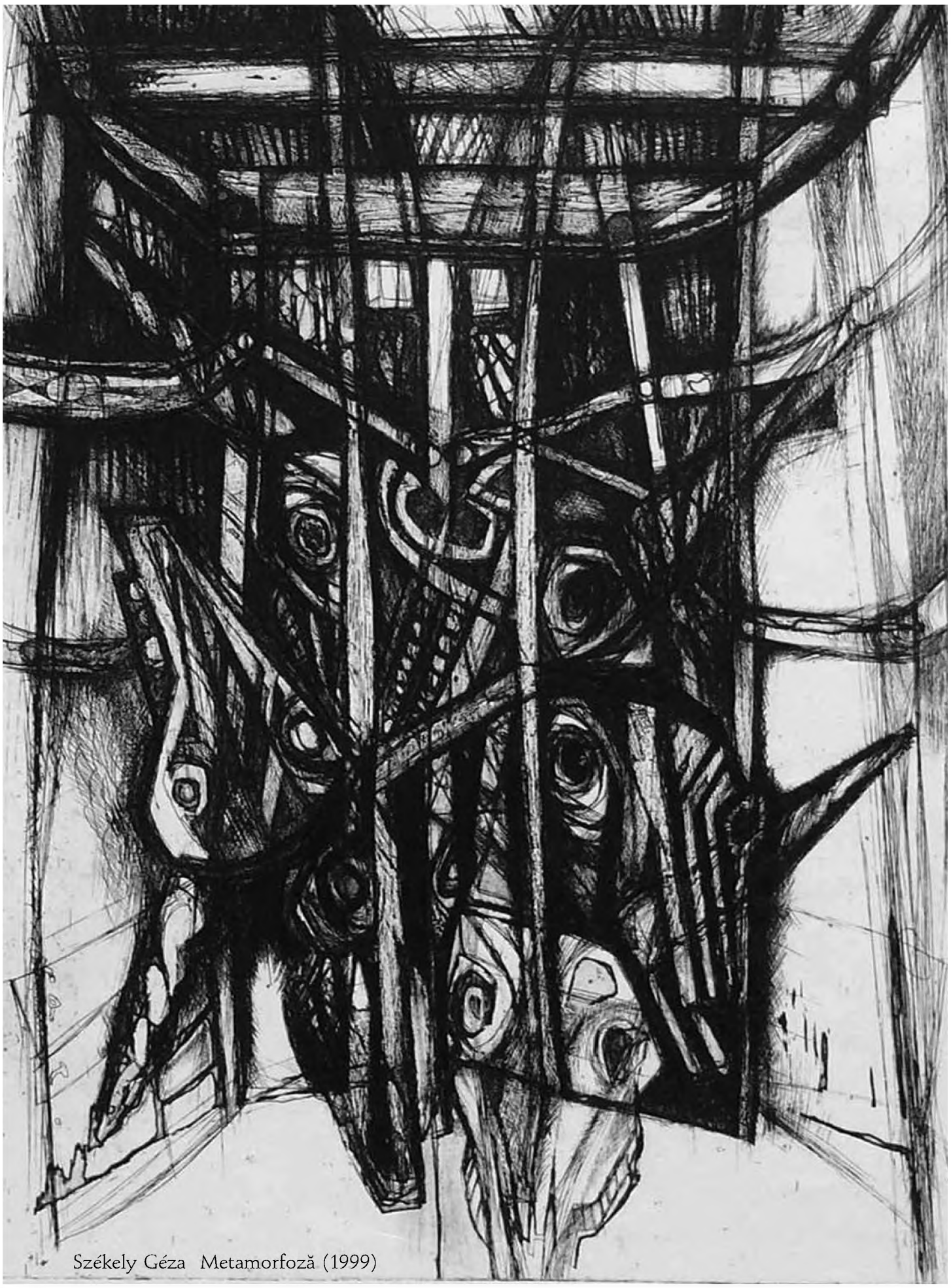
TRIBUNA

141

Județul Cluj

2 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 16-31 iulie 2008



Székely Géza Metamorfoză (1999)

Explorări literare

Nicolae Breban și Dan Coman

EMOTICON
o rubrică de
Șerban Foarță

Adrian Andrei Rusu
despre *Clujul gotic*
de Lukács József

Claudiu Groza
Festivalul de
Teatru *Atelier*
Baia Mare

Ilustrația numărului: Székely Géza

Black PANTONE 871 - maron

Black Pantone 253 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:
Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheț
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L.G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour

agenda

"Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi..."

de vorbă cu soprana Lucia Stănescu

Ciprian Rusu: – *Artista emerită Lucia Stănescu nu mai are nevoie de nicio prezentare, viața dumneavoastră a fost şi este dedicată dăruirii celor mai subtile trăiri sufleteşti prezente în fiecare arie, în fiece operă, dar şi în îndrumarea celor mai tineri interpreți. Nu demult, v-ați sărbătorit ziua de naştere. Nu vă întreb cîți ani ați împlinit, vreau doar să vă urez - în numele meu dar şi al miilor de iubitori de operă care chiar dacă nu vă cunosc au fost fermecați de glasul şi trăirea artistică de pe scenă - un călduros şi sincer "La mulți ani!".*

Lucia Stănesu în Mimi din Boema de Puccini

Lucia Stănescu: – Mulțumesc! Eu totuşi îmi voi spune vîrsta, pentru că sunt mîndră de vîrsta mea şi de felul în care am atis această vîrstă. Pe 16 iunie am împlinit 82 de ani. Ca de obicei, am sărbătorit împreună cu întreaga mea familie care este numeroasă, iar bucuria este cu atît mai mare cu cît lîngă familie este şi un număr mare de prieteni. Recunosc că nu-mi place să-mi aniversez ziua de naştere decît aici, cu prietenii şi familia.

– Locuiți în Italia, dar unde sunteți acasă: la Cluj sau la Livorno?

– Mă simt foarte bine acolo unde am hotărît să rămîn. Aici la Cluj este atmosfera inegalabilă pe care am trăit-o profesional, dar şi altfel, dar **acasă** este la Someşul Rece, acolo unde m-am născut. Sunt legată de acel loc, de oamenii cu care am copilărit, de o Cornelie, de o Mărie, un Vasilică - acum vin să-mi prezinte nu nepoții, ci strănepoții. Acolo este bisericuța veche - poate şi o parte din sufletul meu locuieşte tot timpul acolo, cine ştie, numai Bunul Dumnezeu ştie exact, noi doar facem presupuneri. Recomand clujenilor care au timp şi răbdare să viziteze acea bisericuță, prima bisericuță moțească de-aici de la poalele Apusenilor. Pe mine mă leagă amintiri deosebite de acest lăcaş, casa parohială era lîngă biserică iar tata ne ducea bineînțeles la biserică - atunci mi se părea mare, acum o văd mult mai mică, aşa cum este, dar în mod sigur este fermecătoare. În 1934 s-a construit biserica mare, din cărămidă, şi cum spunea tatăl meu "suntem mîndri că am costruit această biserică, fără să cerem nimănui nimic". şi această biserică trebuie vizitată pentru că are o pictură minunată, făcută de frații Profeta.

– Religia, ca şi muzica, este o problemă de adîncă profunzime sufletească. V-a ajutat în viață faptul că proveniți dintr-o familie profund religioasă? Ați trecut mai uşor în lumea liricii?

– Am trecut cu foarte mare greutate în lumea liricii, tatăl meu nu a fost deloc de acord să existe o artistă în familie, pentru că familia noastră era deja la a patra generație de preoți (din păcate s-a terminat această tradiție pentru că niciunul dintre cei trei frați ai mei nu a vrut să îmbrățişeze această misiune, pentru că a fi preot nu este o meserie ci este o misiune), ar fi urmat ca eu să mă căsătoresc cu un preot, ceea ce nu m-a interesat din cale-afară. Asta era în 1945, cînd am terminat liceul, pe atunci era Academia Regală de Muzică, era subvenționată de Casa Regală şi foarte greu se intra la Academie. Dar m-am pregătit şi visam ca orice tînăr să ajung la aceea Academie Regală de Muzică unde preşedinte era maestrul Mihail Jora, alături de alți iluştrii profesori, ca Stroescu, Vulpescu, Duca, Mazzini (care era şi directorul Operei din Bucureşti), dar tata nu a fost de acord decât cu o condiție: dai examen şi la Facultatea de Drept - pentru că fratele meu mai mare era deja avocat în Cluj -, vei lucra alături de el, spunea tata, şi eu voi fi liniştit... şi am făcut şi asta. Am reuşit şi la Drept, dar am dat şi la Academie. După ce am dat examenul şi am ieşit din sală, a venit la mine un domn înalt, frumos, elegant şi i-a spus mătuşii mele: "Doamnă, după ce veți coborî la secretariat, vă rog să o înscrieți pe fiica dumneavoastră la clasa mea". Noroc că mătuşa mea nu a întrebat cine este...! Bine, a zis dînsa şi apoi a întrebat pe cineva dintre ceilalți concurenți cine este domnul. E maestrul

Interviu realizat de
Ciprian Rusu

(Continuare în pagina 27)

Radio România Cultural

În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitați la
Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Fericirea fără alternativă

Oana Pughineanu

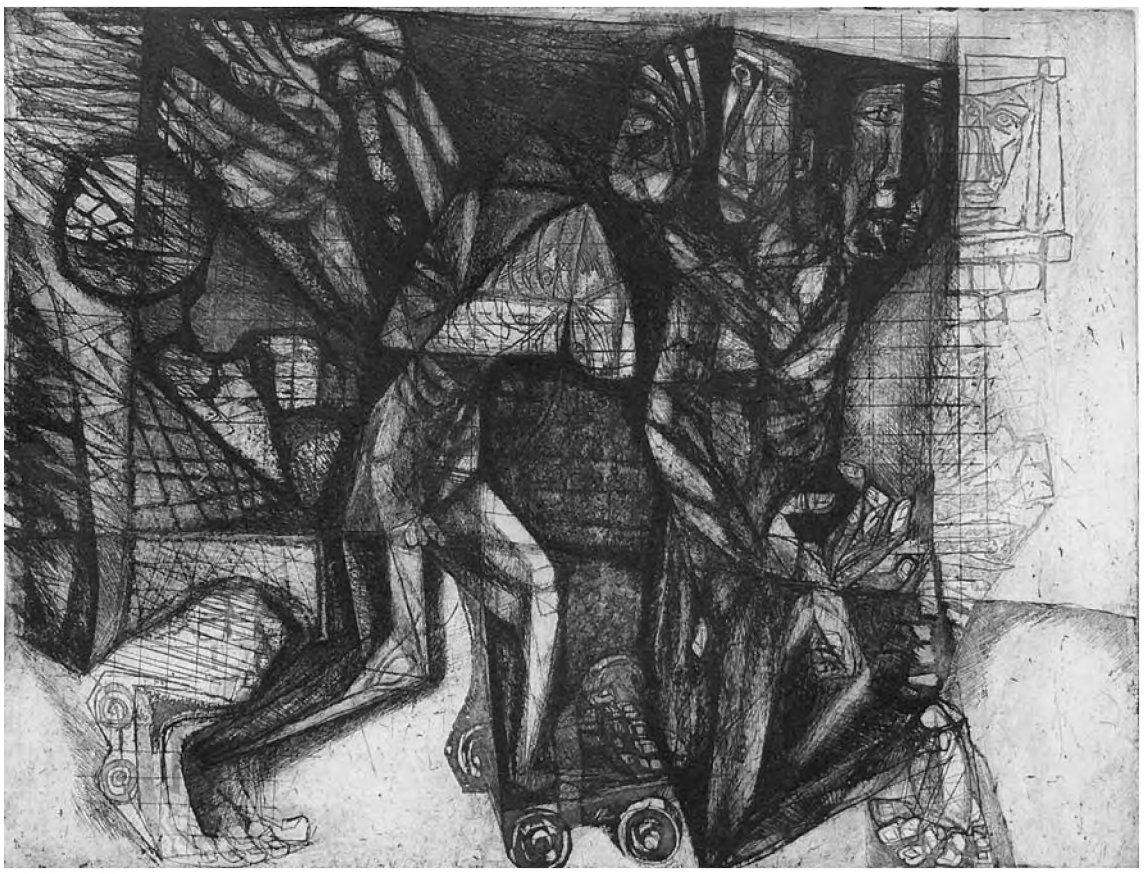
Să începem cu imposibilul, adică printr-o divagație:
Odată cu terminarea TIFF-ului viața clujenilor intră în hibernare: pe la terase nu mai colindă decât veteranii, şi poți să foloseşti o plimbare în week-end prin centru ca pe un fel de test Real Age: dacă întâlneşti mai mulți cunoscuți pe străzile rămase aproape pustii după efervescența încheierii anului universitar decât atunci când oraşul e populat de mii de creiere aspirante, atunci însemnă că ai devenit un adevărat clujean, ba mai mult, ai devenit şi nițel expirat în acelaşi timp în care ai devenit clujean. Gândul că alte orașe (occidentale) învie, când al nostru pare să-şi dea duhul te va lăsa rece! Ba chiar vei socoti că e o virtute a oraşelor provinciale faptul că au reuşit să răstoarne asocierea turismului cu vacanța în vederea asocierii lui cu studiul. Dar aceasta nu se vrea o discuție despre „marele centrul universitar" care este Clujul, mai ales că de ceva vreme, se ştie cu precizie că discuțiile nu-i servesc la nimic acestui „mare centru", prea ocupat să-şi mențină locul 800 în lume.

O divagație introductivă a fost necesară însă tocmai pentru a scoate mai mult în „evidență" subiectul la care mi-am propus să mă opresc (fără să reuşesc) de această dată: fericirea. Primul lucru care mi-a trecut prin minte a fost capitolul despre „Fericire" pe care cei care doreau să devină studenți „în filozofie" trebuiau să-l învețe pe de rost pentru admitere. Până la urmă nu era decât un prim pas filosofic să-i faci pe nişte adolescenți de 17-18 ani să treacă de la trauma de a învăța fericirea la trauma de a învăța despre fericire. Dar am renunțat la această cale de raportare la tema fericirii, preferând să mă îndrept spre natura oarecum estivală a ei. Fericirea - cred unii - ar trebui să-ți dea un sentiment continuu de vacanță, fie că o priveşti asemeni vechilor filosofi ca pe ceva obținut prin asceză şi teribile dresaje, fie că o priveşti ca pe o artă a delăsării. În orice caz, fericirea asemenea metaforei, trebuie să fie o deviație care sfârşeşte într-o analogie (celebra armonie cu sine însuşi). Cred că numai Schopenhauer a putut extirpa total discuțiile futile despre fericire, subsumând viclenia rațiunii, vicleniei naturii şi concluzionând, după vorbele lui Alain de Botton, că nu merită să disperi (rațional) pentru că eşti nefericit, deoarece fericirea nu a fost niciodată inclusă în planul (natural) al existenței. Este un avertisment adresat mai ales celor care au ales căsătoria ca şi cale spre fericire, deşi rămâne un mister faptul că rămân nefericiți şi celibatarii. Probabil că o nefericire proprie (construită în mod artificial, prin forțe egoiste) este mai intensă decât nefericirea hărăzită în mod natural. Celibatarii, ca mai vechii sfinți sau eroi, beneficiază de fericirea de a-şi crea propria nefericire. Dar până şi cel mai pesimist filosof este supus pericolelor, şi uneori admite în mod feminin, adică în felul acelor animale cu „păr lung şi idei scurte", că „pentru a scăpa de singurătate chiar şi o tovărăşie rea este bună". Schopenhauer sfârşeşte într-o aporie: duşmanii concomitenți ai fericirii sunt *celălalt* (sau celălalt privit dintr-o perspectivă metafizică) şi *plictiseala*. Şi, mai rău decât orice, nefericitul nu poate să-şi amelioreze durerile decât încercând să-i „convingă" pe aceşti doi duşmani să lupte între ei. Desigur catastrofa se va produce mai devreme sau mai târziu, iar *celălalt* şi *plictiseala* vor intra într-o relație de analogie, dacă nu chiar de identitate. E momentul în care vicleşugul mult înfierat apare ca o salvare.

Obsesia postmodernă pentru comunicare accelerează procesul de identificare între celălalt şi plictiseală, căci comunicarea este un gen de cunoaştere care preaslăveşte operaționalizarea, şi care, la fel ca visul vechilor limbaje universal-utopice, va sfârşi, sau a sfârşit deja prin a stârni acelaşi entuziasm ca citirea unui mers al trenurilor. Comunicarea desăvârşeşte un gen de discurs precum cel din *Jurnalul seducătorului*, eliminând din procesul seducerii inclusiv satisfacția de a produce strategii. Abia în era comunicării corpul va deveni un obiect, utilitatea înlocuind aproape fără rest dezirabilitatea. O lume în întregime recogniscibilă, fagocitată mereu de terenul recogniscibiluilui, acest nou neant al omului postuman, se va dovedi poate mai insuportabilă decât foştii evi întunecați. Într-un fel Baudrillard, reia pe alt plan pesimismul schopenhaurian şi îl aplică vremurilor contemporane, subsumând vicleşugul subversiunii, celui al sistemului/comunicării, susținând că de fapt subversiunea (o ficțiune dragă literaților) nu face decât să fortifice, să extindă sistemul. Avangarda a fost ultima mişcare „artistică" posibilă tocmai pentru că a exploatat la maxim nu o nouă sensibilitate, ci sensibilitatea ajunsă la agonie: avangardiştii aveau un simț desăvârşit, nu pentru lucrurile care vor să spună ceva, ci pentru a le detecta pe cele care nu mai spun nimic, tocmai pentru că spun totul. Suprarealiştii n-au fost, în sânul avangardelor, decât nişte „neoclasici". Comunicarea aduce la perfecțiune teroarea de a spune totul, iar neînțelegerea, dacă se întâmplă să apară este repede reciclată într-un soi de nouă „teodicee": neînțelegerea îşi are şi ea farmecul ei ambiental, la fel cum vechiul rău făcea parte din planul celei mai bune lumi din cele posibile. Cultura resimte şi ea masiv teroarea comunicării, căci prin comunicare culturii i se cere practic să se autoanihileze ca sursă de alternativă(e). Simt nevoia să mă repet: înțelesul deplin al unei culturi de masă este acela de a fi o cultură fără alternativă. Scriitorii şi artiştii în general nu fac decât să ocupe rolul „căsătoriților" care făceau jocul unui vicleşug în logică schopenhauriană. Scriitorii şi artiştii în general au devenit prea mediocrii ca să iasă din cultură. Metodele cirenaice sau cinice de evadare le sunt refuzate, iar stoicismul e o opțiune de două ori dificilă: în primul rând pentru că scriitorii şi artiştii în general nu se mulțumesc doar cu ce pot avea, iar în al doilea rând pentru că abținerile deşi pot fi integrate, încă nu sunt remunerate.

Şi ca să închei cu fericirea, voi spune că ea este „încheiată" sau, mai degrabă că sistemul în care ea funcționa e în agonie, şi discuțiile cele mai în temă pe seama ei au devenit cele despre neuromediatori. Fericirea, la fel ca religia, nu funcționează decât într-un câmp dialectic, devenind o chestiune de bună comunicare sinaptică/ neuronală în noul câmp... comunicațional în care omul postuman e învățat să se lase chinuit de absența activităților şi nu de cea a dorințelor. Fericirea era o activitate a dorințelor, comunicarea e o dorință a activităților.

■



Székely Géza — Metamorfoza (1993)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Un gotic parțial

Adrian Andrei Rusu

Lukács József
Clujul gotic
Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente.
Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007

Din ce în ce mai implicat în istoriografia oraşului Cluj-Napoca, Lukács József merită o atenție specială. A publicat din ce în ce mai îndrăznet despre monumentele şi istoria urbei someşene. Printre altele, şi „povestea" oraşului, în asociere cu acelaşi fotograf şi aceeaşi editură[1]. Acum a ieşit în fața cititorilor de limbă română cu o ofertă anume destinată doar iubitorilor de Ev Mediu[2].

Chiar dacă civismul napocensilor contemporani nu oferă semne marcante de interes pentru valorificarea zestrei lor istorice, există o categorică foame pentru literatura care să explice trecutul localității. De câteva bune decenii, Clujul a fost mereu ambalat în „istorii" care sfârşeau ba în blocurile Mănăşturului sau cazanele de la CUG, ba în promițătoarele perspective promovate de politicieni cu istoria trasă la scară.

În această falie încearcă să pătrundă volumul lui Lukács József. Are de la început câteva atuuri: un ambalaj livresc de bună calitate, fără mărime exagerată, care-i conferă, alături de sporul financiar public obținut, şi accesibilitatea pungilor mai strâmte la gură, o ilustrație care, în cea mai mare parte, se poate numi reuşită.

Doar că, văzându-se atât de bine citit sau poate doar publicat, autorul a uitat că nu este singur şi că specialiştii istorici ai oraşului medieval nu au dispărut şi nici nu se umbresc doar în birourile lor.

Recenzia noastră urmează după aceste rânduri introductive.

Este eronat ceea ce se afirmă, în diferite locuri (p. 6, 50), despre „îngăduirea" folosirii de către oraş a peceții cu reprezentarea porții cu trei turnuri. Corect este doar că din anul 1377, s-a păstrat primul document în care această impresiune sigilară s-a transmis către noi. Cu alte cuvinte, ea putea să fie mai veche şi nu neapărat concedată de rege, ci doar asumată de către clujeni. Aceeaşi preciziune heraldică este pusă şi în dreptul stemei regatului Ungariei, care, pentru autor, a fost instituită de către regele Bela al III-lea, nici mai mult, nici mai puțin decât în anul 1190 (p. 51). Iar în acelaşi loc, pe frontonul de vest al bisericii parohiale se imaginează, căci de văzut este imposibil, un scut colorat al „Austriei". În sfârşit, leul de pe stema parohului Schleinig nu este „legat de turn" (p. 52), ci doar păzeşte o poartă ridicătoare, căreia îi aparține şi lanțul greşit descris.

Întâlnim stângăcii generale care introduc tratarea obiectivelor. Bisericile romanice *nu* s-au născut din templele păgâne, cum crede autorul (p. 7), ci mult mai târziu. Este mult prea simplistă explicația bestiarului gotic, provenită din „groaza din sufletele oamenilor" (p. 7); la fel, este explicarea apariției goticului doar după relaxarea de temerile milenariste (p. 7); la începutul mileniului II, Europa era departe de a fi „plictisitor de paşnică" (p. 7); pereți nu pot fi înlocuiți cu ferestre (p. 8); diferența dintre goticul european şi cel transilvan nu este de „un secol şi jumătate" (p. 8), ci mult mai mică; prima construcție gotică de la noi nu a fost cea de la Cârța, ci aceea de la Igriş (dispărută); folosirea unor elemente gotice în secolul al XVII-lea, nu dovedeşte că stilul a trăit până atunci (p. 8), ci se explică prin chemarea specială a unor meşteri care să repare doar vechile structuri gotice; Clujul a devenit „oraş-comoară" nu în vremea goticului (p. 8, 30), ci în secolul al XVI-lea; cam greu de acceptat că datorită invaziei tătare de la 1241, s-a început epoca goticului (p. 9).

Apariția oraşului s-a pus doar pe seama folosirii drumului imperial roman şi a ocnelor de sare (unele prea depărtate, Turda şi Dej). Genezele sunt mult prea complexe. Chiar zidurile romane trebuie să fi fost, inițial, o sugestie importantă pentru recidiva urbanistică.

Ambiguitatea construcțiilor de fortificare este evidențiată în dreptul anului 1405 (p. 22), deşi din moment ce există o „Cetate Veche", este destul de clar că ceva exista şi înainte. Asupra aceluiaşi obiectiv se revine şi în capitolul destinat bisericii/mănăstirii dominicane/franciscane. Nu ştim de unde există siguranța numărului de turnuri şi porți la acest prim obiectiv fortificat (p. 56). Chiar dispărute în bună parte, curtinele oraşului se conservă însă pe sectoare importante. Câteva unghiuri de fotografiere a bisericilor lăsate deoparte, ar fi dat posibilitatea includerii unor bune imagini de ziduri cu drumuri de strajă pe console.

Autorul socoteşte că cea mai importantă clădire civilă gotică ar fi „Casa Matia". O descrie cu suprapuneri cronologice care nu-i surprind evoluția corectă (p. 27). Naşterea viitorului rege nu a fost nici pe departe căutată. Ea a fost un accident, cum tot astfel trebuie să fi fost însăşi rămânerea sa în viață, având în vedere distanța cronologică însemnată dintre Matia şi fratele său Ladislau, interval în care, în mod sigur, Ioan de Hunedoara şi soția sa Elisabeta au avut cu siguranță şi alți copii, morți prematur. Chiar şi locația camerei de naştere este îndoielnică, având în vedere faptul că la o clădire cu etaj, totdeauna camerele de favoare sunt la primul cat, şi nu la parter.

A rămas afară una dintre cele mai importante clădiri istorice ale oraşului, respectiv casa parohială. Din ea se oferă totuşi un detaliu fotografic al uneia dintre ferestre (p. 27), fără niciun fel de comentariu asociat. În anii din urmă, numărul pivnițelor gotice ieşite la lumină şi puse în valoare economică este impresionant. Niciuna, în afara celei de la Casa Matia, nu este fotografiată sau măcar amintită. Este destul de păcat, pentru că o bună parte din turismul actual se va baza pe ele.

Nici vorbă nu poate fi despre demararea construcției bisericii parohiale doar după privilegiul lui Carol Robert, din anul 1316 (p. 29). Nici mica „teorie" a genezei pieții principale a oraşului nu este de susținut (p. 31). Iar „acest locaş de cult trebuia să fi fost biserica Sf. Iacob, pomenită în documente drept capela Sf. Iacob, iar mai târziu capela Sf. Ioan" (p. 31) este, pur şi simplu de respins pe de-antregul. În afara totalei incertitudini de succesiune cronologică, cu cea mai veche biserică a oraşului în afara incintei şi alături de amplasamentul celei actuale, o biserică nu se preface în capelă, iar o capelă nu-şi schimbă hramul după viziunea vreunui exeget. Mai apoi, este clar pentru multă lume că Sf. Iacob a fost capela funerară a bisericii parohiale Sf. Mihail. Chiar şi autorul o ştie (p. 32). Deci utilitatea lor a fost sincronă, nu succesivă. Capela Sf. Ioan putea fi, foarte uşor, una dintre capelele interioare (la absidele laterale ori capela Schleinig). Raportul dintre declinarea cardinală a bisericii şi laturile pieții este fără nicio relevanță. Deşi cunoaşte prezența elementelor romanice descoperite la Sf. Mihail, autorul aşteaptă încă cercetări arheologice. Dar ele există deja, cel puțin la nivelul cimitirului, care, în mod cert, funcționa acolo din secolul al XII-lea. Problema celei mai vechi biserici a oraşului este reluată şi în alt compartiment (p. 60), fără ca punctul de vedere al autorului să fie clar împărtăşit. Nedumerirea legată de regimul de folosire al unei biserici medievale aflate în construcție ori reconstrucție (p. 38) este doar o chestiune de cultură de specialitate. Toată istoria fazelor de construcție şi intervenție la biserică se puteau sugera printr-un plan colorat diferit.

Este, în opinia noastră, greşit să se afirme că patrulobul cu inițialele ST, nu ar fi un însemn particular. Nu neapărat nobiliar, ci poate chiar de orăşean. Se face chiar asocierea cu blazonul unei case (p. 44). Dacă parohul Georg Schleinig, care nu era nobil, şi-a montat blazonul de cel puțin două ori în Cluj, de ce nu ar fi făcut-o şi alți clujeni? Punerea împreună a reliefului menționat la 1401 (Isus pe muntele măslinilor), cu urmele unui relief înfățişând Răstignirea (p. 47), nu face decât să încurce pe lector.

Aranjamentele şi motivațiile cronologice care ar explica montarea reliefului de pe frontonul de vest al bisericii Sf. Mihail (p. 51) sunt de privit cu multă rezervă. Dacă frescele sunt datate în secolele XIV-XV (p. 52) sau „în jurul anului 1450" (p. 53), a le lega, fie şi ipotetic, de părintele sculptorilor Martin şi Gheorghe (p. 110), este ca şi când ai admite că s-ar fi putut monta în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Ce trebuie ales dintre cele trei date prezente?

Anterioritatea unei biserici pe amplasamentul viitoarei mănăstiri dominicane este întemeiată mai mult pe baza unei tradiții fără dovezi, decât pe date verificabile (p. 56-57). Dacă mărturia, nepublicată în detalii, a arhitectului Bágyuj Lajos (1978), susține că cele mai vechi elemente sigure provin din jurul anului 1260, atunci este foarte greu de strecurat vreo biserică mai veche ori, imediat după, noua biserică dominicană. Mica lecție despre istoria dominicanilor putea fi evitată sau măcar pusă în legătură cu benedictinii sau reforma „ordinelor cerşetoare". Apariția lor în Ungaria este eronat motivată unilateral de convertirea cumanilor. Mai târziu, rosturile lor anti-eretice sunt prea exclusiviste (p. 58), având în vedere implicările similare ale franciscanilor. Deşi menționat doar la 1397, conventul din Cluj pare să fi apărut în intervalul anilor 1321-1344. Nicolae de Mirabili nu a fost clujean (p. 59), ci italian de origine, doar naturalizat în Cluj. În alt loc se comite greşeala de a-l socoti pe Gabriel Polnar, episcop al Bosniei, abate de Cluj-Mănăştur, şi abate al dominicanilor din Cluj (p. 102-103).

Nicăieri autorul nu foloseşte termenul propriu pentru definirea anexelor mănăstirii, respectiv acela de „claustru". Alt termen neimplicat, al coridorului perimetral curții, este acela de „portic". Este cu totul de neînțeles faptul că nu sunt amintite refacerile incisive ale claustrului, prin şantierul condus de către arhitecții Möller

4 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

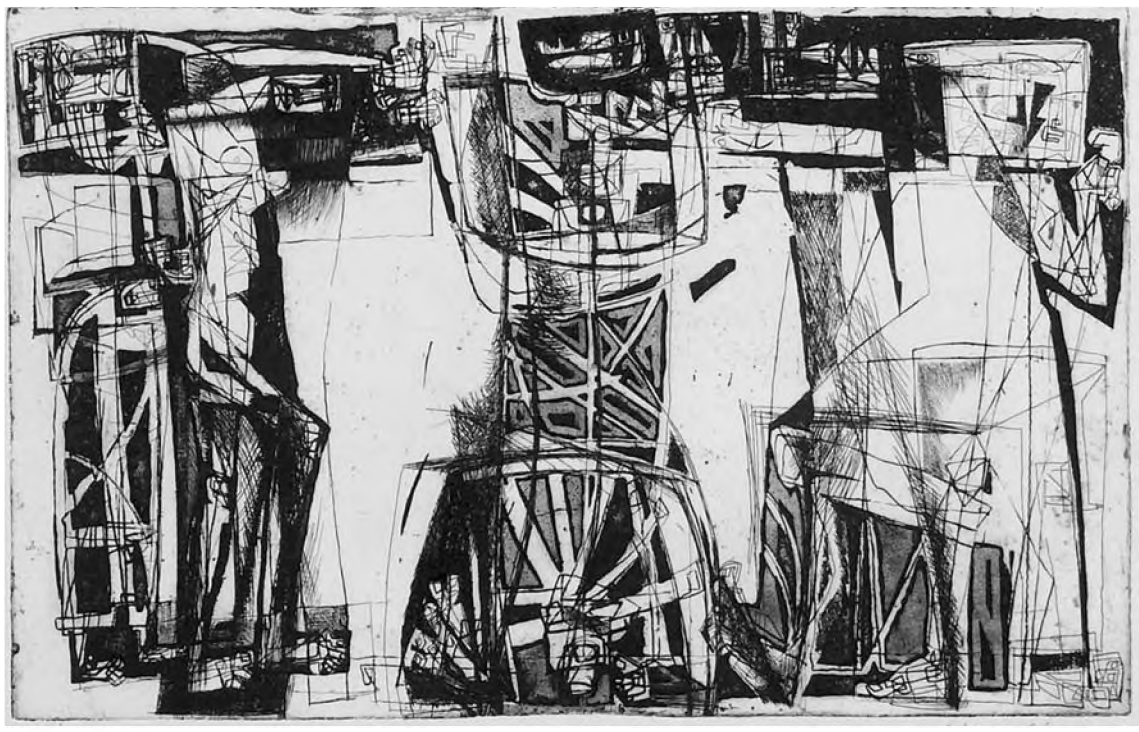
István şi Lux Kálmán, la începutul secolului XX. În urma acestui proces, o serie importantă de elemente decorative au fost schimbate şi înlocuite în spiritul concepției dominante în epocă, a „unității de stil". Aceste replici se văd astăzi pe clădirea Liceului de Muzică.

Biserica din Cluj-Mănăştur, *nu aparține* Clujului medieval. A fost mereu o altă entitate teritorială, socială şi culturală. De aceea pentru noi nu este greu de crezut că a fost sat separat până la 1895 (p. 91). De obicei, leii artei romanice, prezenți în număr impresionant, reprezintă cu totul altceva decât simboluri regale şi cu atât mai puțin ale regalității maghiare (p. 99). Este mult prea exagerat să ne imaginăm, numai pe baza reliefului refolosit în rotonda sexlobată, că ar fi un semn al unui atelier clujean de sculptură (p. 100). Mai departe, nici vorbă să se susțină că aici ar fi fost „una din principalele instituții de instruire a intelectualității laice din Ardeal" (p. 101). Era *aproape exclusiv* destinată formării intelectualității ecleziastice. Dacă „Conventul" a meritat majuscula, e nedrept ca aceiaşi regulă să-i fie refuzată „capitlului" (p. 101). Dar, ambele sunt instituții comune, şi nu cer titluri speciale.

Rotonda arheologică descoperită în nordul bisericii actuale merita, doar ea, câteva date, deoarece este unică în Transilvania şi destul de rară în întreaga Europă Răsăriteană. Corul relict al bisericii este ba gotic, ba romanic (p. 103). Nu ni se explică cum de elemente decorative esențiale ale frontonului de vest au fost salvate şi conservate în colecțiile vechiului Muzeu Ardelean (acum în depozitele Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei). Tot pe acelaşi fronton există inscripții importante, care nu sunt împărtăşite. Dacă se vorbeşte despre demolarea navei la 1818, în nici un singur aliniat nu se povesteşte refacerea navei şi, mai apoi, concesiunea întregii biserici greco-catolicilor, apoi trecerea la ortodocşi (1948) şi, în final (după 1990), revenirea sa la catolici.

Vorbind despre statuia Sfântului Gheorghe, de pe strada Kogălniceanu, trebuie să reamintim tuturor că se discută în fapt despre una dintre cele câteva copii ale statuii al cărei original nu se mai află nici măcar lângă catedrala Sf. Vit din Praga, ci în interiorul muzeului din Hradul oraşului ceh. Este ca şi când ai vorbi despre replicile, făcute cu zecile, ale *Lupei capitolina*, împrăştiate cu generozitate de regimul lui Mussolini. Dacă s-a insistat într-atât asupra ei, discursul merita să conțină măcar anul de execuție al copiilor şi o parte abreviată din larga discuție de încadrare în arta europeană a timpurilor.

În concepțiile autorului se simt ecouri de clişee amintind de interpretările vremurilor în care „clasele" medievale stăteau mereu în tensiuni sociale (biserici doar pentru oameni sărmani, „state feudale", p. 7; „mari stăpâni feudali" – inexistenți, din jurul oraşului, p. 9, imediat după cucerirea maghiară se dezvoltă feudalismul, p. 12). De asemenea, chiar abținându-se mult, autorul nu se poate detaşa de evidentele sale simpatii reformate (ex. urmărirea singulară şi extinsă a istoriei reformate a fostei mănăstiri franciscane, p. 83-88), să recunoaştem, destul de antagonice cu întreaga temă, când este vorba despre analiza unei epoci dominate doar de catolicism. Trebuie să ai destulă naivitate pentru ca să concepi „interiorul elegant, de o sobrietate puritană" al actualei biserici reformate, foste franciscane şi iezuite (p. 87), dar care, în realitate, este de-a dreptul agresat de ostentația orgoliului blazoanelor nobiliare. În niciun caz, ele nu sunt mai potrivite decât vechile icoane sau sculpturi



Székely Géza — Presimțire (2006)

medievale. În fața lor, mecanicul sau învățătorul calvin de astăzi se face doar mai mic şi mai umil, fără ca sentimentul să stimuleze în vreun fel credința în Dumnezeu.

Suntem în stadiul în care greşelile lingvistice nu se mai pot justifica ori chiar îngădui. Ele țin, la urma-urmei, de respectul față de cultura celuilalt, adică tocmai a aceluia căruia îi oferim un cadou în propria sa limbă. Dar ele, gafele, sunt prezente, viciind generozitatea gestului (ca şi când „e bine şi aşa", „oricum mă vei înțelege", „n-ai decât să corectezi tu, dacă şti mai bine" etc.): „planuri de cruce" (= planuri în cruce, p. 7), „cruce pe ogive" (= cruce în ogive, p. 8), „boltei" (p. 8), „creneluri deschise", „piatră recarisată" (= ecarisată), „coridoare de apărare" (= drumuri de strajă) (p. 23), „poartei" (p. 44), „fiale, adică turnulețe" (non-identitate, p. 50), „pietre de boltă" (nu toate „chei de boltă", ci două sigur „console", p. 52), fresce „pe două niveluri" (= două registre, p. 53), numele propriu „Margarete" (p. 60), „cuburile de sare" (= bolovani de sare, p. 61), „doamna ... este amintită drept ctitorul" (p. 61), redarea banilor în „forinți" este un transfer din contemporaneitate, ştiut fiind că în Evul Mediu se opera doar cu „florini", „încetată demolarea" (p. 83). Numele maghiare rămân neschimbate, alteori se traduc (ex. p. 75, 77); în alte situații s-au lăsat numele latinizate (p. 77, 100-101), iar variantele neuniforme se folosesc pe aceeaşi pagină (p. 102), fără să avem nicio motivație a acestui uz. Dacă doi dintre sfinții regi ai Ungariei sunt Ştefan şi Ladislau, atunci cel de-al treilea nu mai este Imre (p. 108), ci Emeric. Unele erori sunt cu atât mai regretabile cu cât, un lector de limbă română este menționat (contrapagina de titlu), iar un corector de limbă dintr-un program de computer ar fi subliniat imediat majoritatea carențelor semnalate.

Ilustrația volumului este destul de contradictorie. Textul nu face trimitere la ea, lăsând-o independentă. Şi chiar aşa şi este, pentru că sunt imagini care nu se asociază direct cu paginile în care au fost instalate. Pe drept cuvânt se poate aplauda o parte a ei: copia actului de indulgență papală de la 1349 (p. 35), calitatea unor detalii decorative din biserici (sculptură, p. 38, 42, 44, 45, 61, 63, 83, 91-93, 114 şi pictură, p. 48, 49, 50 etc.). Prezența vechii cristelnițe de la Someşeni (p. 13), a peretelui de sarcofag al lui Ioan de Hunedoara, de la Alba Iulia (p. 22), a portretelor principilor Gabriel Bethlen (p. 76, rămas fără nicio legendă) şi Gheorghe Rákoczi I (p. 77), imaginea capelei Calvariei, ridicată la 1831 (p. 100), nu au nicio legătură cu Clujul medieval. Deci, puteau lipsi.

Nu înțelegem de ce notele critice demarează doar de la compartimentul privind biserica parohială Sf. Mihail (de la p. 29 înainte). Paginile de început nu au asemenea note. Forma de citare a unor titluri (ex. nota 5, p. 53, „În volumul omagial editat cu ocazia împlinirii a 80 de ani de către Kelemen Lajos, p. 207-218", cu altă variantă de citare la nota 3) sunt total inadecvate, fiind în contradicție cu normele elementare de citare bibliografică.

Parcurgerea listei bibliografice indică precis deficiențele de lectură ale autorului. Cele mai grave pot fi socotite necunoaşterea sintezei despre mănăstirile dominicane ale Transilvaniei (Sanda M. Salontai, 2002), despre arhitectura mănăstirii franciscane (Papp Szillárd, 2005), despre începuturile artei Renaşterii şi studiile privind arta sculptorilor Martin şi Gheorghe (Balogh Jolán, cu mai multe contribuții), studiile reunite despre oraşul însuşi (Entz Géza şi Kovács András, 1995, Mihály Melinda, 2005, Radu Lupescu, 2005, vol. *Oraşe şi orăşeni. Városok és városlakók*, 2006) sau despre oraşe transilvane în general (H. Fabini, P. Niedermaier, Eniko Rüsz-Fogarasi, 2003). Alte titluri nu au nicio relevanță pentru temă şi sunt incluse doar pentru a mări artificial lista (dublarea monografiei şi a colecției de documente a lui Jakab Elek prin poziții separate date vol. I, respectiv volumelor II-III, Kovács András, Ioan Aurel Pop, Szabó Bálint, unele lucrări ale lui V. Vătăşianu).

În concluzie, volumul pe care l-am avut spre analiză este estetic frumos, dar deficient în concepții şi detalii. Informația sa nu ajunge până la zi. El propune doar viziuni particulare, care ar fi păcat să se cimenteze pe de-antregul în lectura publică. Goticul clujean este doar curtat, puțin mai popularizat, dar fără să fie restituit pe măsura şi la calitatea în/pe care o merită.

[1] Lukács József, *Povestea „oraşului-comoară". Scurtă istorie a Clujului şi a monumentelor sale*. Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente. Cluj-Napoca, Edit. Biblioteca Apostrof, 2005, 144 p.

[2] *Clujul gotic*. Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente. Cluj-Napoca, Edit. Biblioteca Apostrof, 2007, 119 p.

■

Black Pantone 253 U

Jocul cu parantezele

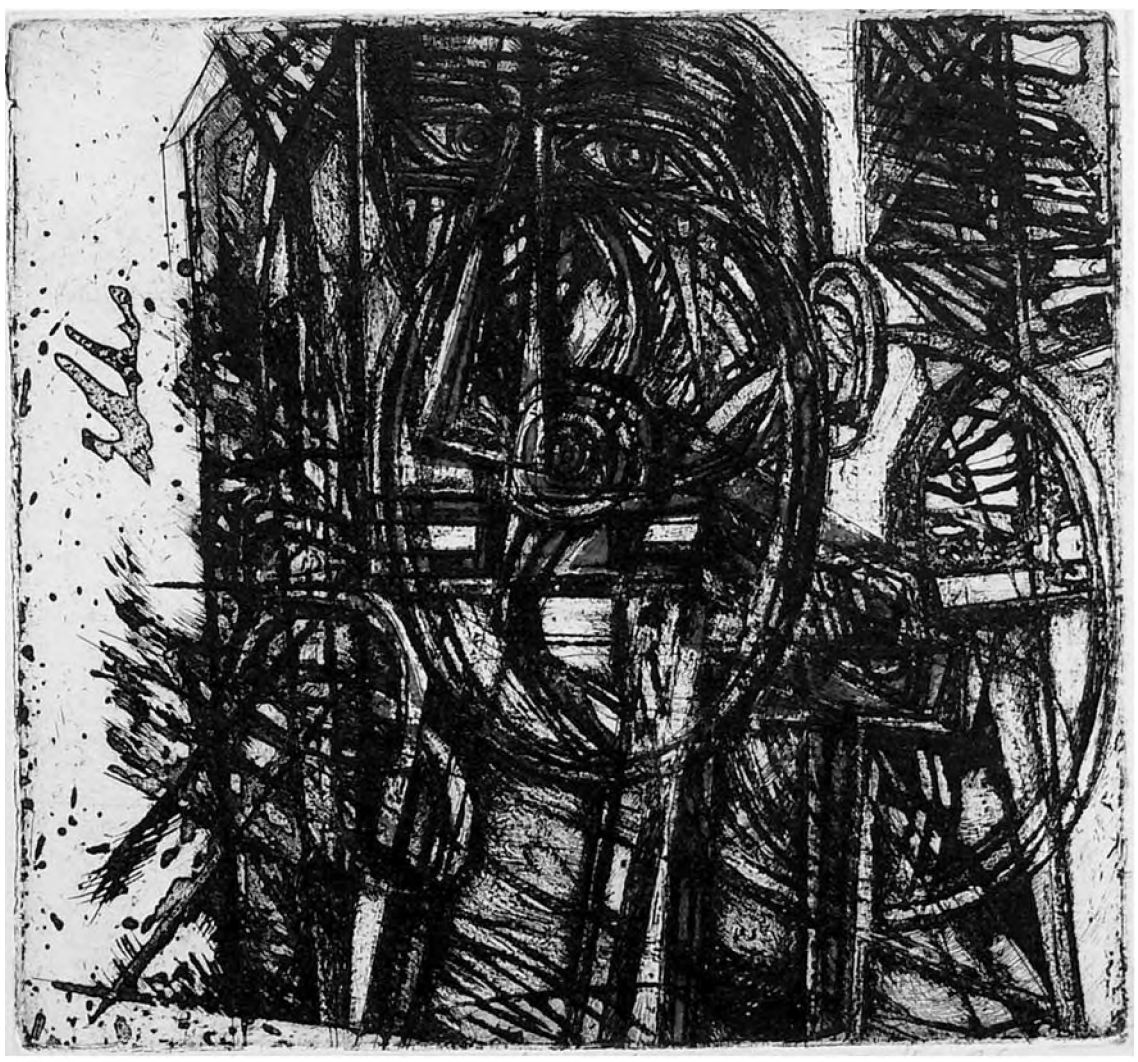
Octavian Soviany

Constantin Acosmei
Jucăria mortului, ediția a III-a
Bucureşti, Editura Vinea, 2006

În poemele sale, Constantin Acosmei optează pentru poemul lapidar şi pentru scriitura austeră, descărnată ca un semn cuneiform - pe linia unui minimalism de esență, plasat voit sub semnul banalului, insignifiantului, al anecdotei domestice sau cotidiene, dezvoltată cu mijloacele unui ironist care promovează umorul negru, de descendență bacoviană: "să nu te dezveleşti/ să nu ții becul în ochi/ să nu pui mâna pe mâță// dacă ieşi în ogradă/ şi aprinzi o țigară/ şi trezeşti găinile -/ nu va fi viața mai/ frumoasă// mai bine să deschizi uşa/ şi să pui limba/ pe clanța înghețată// ori să te învârteşti/ prin mijlocul casei/ cu mâinile în buzunar/ cu ochii pe var" (*Odă la viața mea*). Principala ciudățenie a acestor texte este aceea că, aproape întotdeauna, poetul le pune între paranteze, iar rațiunea mai adâncă a unui asemenea artificiu grafic pare să decurgă din perspectiva autistă a unui spirit claustrofil, care practică (în termenii lui Jean Burgos) o "scriitură a refuzului", guvernată de schema dinamică a replierii. Astfel încât poemele lui Acosmei transcriu secvențele anodine ale unei "existențe în paranteză", care se desfăşoară într-un orizont carceral (replică a "odăii" bacoviene) şi într-un "după" incert, timp al "sfârşitului continuu" şi al catastrofei eschatologice, unde poezia, poetizarea nu mai pot fi decât nişte "jucării ale mortului": "am scris pe ultimul plic/ *"anul unu după era noastră"*/ voi coborî şi eu în refugiu/ cu aripile între picioare/ printr-o spărtură a zidului/ privesc cum se înalță/ cu nesfârşită grandoare/ pe cel mai înalt catarg/ steagul alb al patriei" (*Scrisoarea unui provincial*). Autismul e solidar în asemenea poetizări cu mitologia omului-margine (promovată de membrii grupului 2000), dar nu mai este vorba aici de marginalitatea în registru maximalist pe care o puteam întâlni la Marius Ianuş sau la Ştefan Manasia, ci de una percepută sub regimul litotelor, obscenă (aşadar caracterizată printr-un exces de vizibilitate), legată de obsesia corpului abject şi a pântecelui digestiv, de inflația somaticului, care dobândeşte aici vitalitatea maladivă a țesutului canceros. Privirea introspectivă nu mai este fixată acum asupra proceselor sufleteşti: ea se va adânci în chimia secretă a corpului, e ironică, demistificatoare, crudă adeseori, reducând viața la palpitul arderii metabolice: "străzile tremură cu burta la stele/ mațele cântă duios - / închid ochii deschid gura/ în locul lacrimilor/ din orbite /se scurg bucăți de scuipat" (*Pentru nimic în lume*). Ştim însă de la Jean Baudrillard că în spatele "excrescențelor metastatice" se ascunde lucrarea pulsiunii de moarte, astfel încât această inflație a somaticului (asemănătoare cu dilatarea cadavrului dintr-o cunoscută piesă ionesciană) face existența problematică şi incertă şi de aici se naşte în poemele lui Acosmei nevoia "confirmatorilor" prin intermediul cărora ego-ul încearcă să dobândească proba propriei lui existențe. În mod poate paradoxal (şi pe linia "umorului negru" care constituie cheia de boltă a acestei lirici a supraviețuirii agonice) principalul confirmator rămâne corpul, mişcările şi gesturile acestuia, care se articulează în secvențele unei pantomime absurde ce pare să ilustreze principiul "mă mişc, deci exist", astfel încât umblatul pe stradă se transformă în "argument ontologic": "sunt chior de somn şi mă uit la soare/ pot să pariez că nu voi muri/ anul acesta/ m-am trezit cu becul aprins/ am descuiat uşa am ieşit în ogradă/ n-am avut chef să mă spăl pe ochi/ o viață lungă mă pândeşte/ - un intestin încâlcit pe care trupul/ meu întreg nu poate să-l înfunde - / îmi amintesc cum zboară prin iarbă/ o găină fără cap" (*Taedium vitae*). Şi totuşi, pantomimele lui Acosmei sunt mai puțin inocente decât par la prima vedere, încărcându-se uneori cu răbufniri tenebroase de agresivitate, născute şi ele, cum a arătat Freud, din mişcarea "pulsiunii de moarte": Se lăsa întunericul şi strada era aproape pustie. La distanță în fața mea un om mergea grăbit pe trotuar, prin ploaia măruntă cu mâinile îndesate în buzunarul paltonului. (...) Când trecea pe lângă o baltă l-am lovit scurt, din lateral, peste glezna piciorului drept, cu care tocmai păşea. Vârful acestuia s-a agățat de pulpa piciorului stâng. Dezechilibrat, s-a înălțat pe vârful piciorului de sprijin, încercând un mic salt, cât să-şi elibereze celălalt picior. Atunci l-am îmbrâncit puțin din spate cu mâna dreaptă. A apucat să-şi smulgă mâinile din buzunare, desfăcându-le, apoi s-a prăbuşit răcnind pe asfaltul ud. Eu am traversat şi m-am strecurat printre blocuri" (*Relatarea unui bărbat*). Etalate ostentativ în seria *Relatărilor*, asemenea explozii de instinct agresiv sunt prezente însă, cu mai multă discreție, ori de câte ori actantul liric îşi face vizibile stigmatele agoniei, sau execută mişcări coregrafice fără noimă ce ilustrează absurditatea existenței ca supraviețuire, anecdota domestică dobândind în asemenea circumstanțe aspectul unui "teatru al cruzimii şi violenței" care îşi propune să agreseze privirea potențialului spectator sau să o supună aceluiaşi joc al bagatelizării demistificatoare care guvernează reveriile autoscopice ale poetului: "am scos câteva oase/ de sub saltea şi/ am făcut o morişcă// în timp ce morişca/ se învârtea mi-am/ împachetat capul/ într-o coală de hârtie" (*Jucăria mortului*). În felul acesta poemele lui Acosmei capătă o evidentă dimensiune reprezentațională, sunt "comedii în fond", solilocvii groteşti, pe al căror parcurs mimica şi gesticulația se dovedesc mai importante decât cuvântul, iar poetul ia masca măscăriciului dezabuzat, care a luat act de lipsa de noimă a existenței. În contextul grupului 2000, el se dovedeşte un campion al umorului negru şi al zeflemelei enorme, dar total lipsită de veselie, care dă cu tifla absurdului. Salut în acest context faptul că poetul Constantin Acosmei a fost premiat recent ca cel mai convingător debut al ultimilor doi ani de Fundația Culturală *Paradigma* a lui Marin Mincu.

■

Székely Géza — Gornistul 1989



Székely Géza — Maşina timpului (1999)

Black Pantone 253 U

Proza pe divanul psihiatrului

Adriana Stan

Ion Vianu
Necredinciosul
Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 2008

A devenit de multă vreme un loc comun (mai nou, în termenii eclatanți ai teoriei post-structuraliste) a vorbi despre ficțiune ca spațiu al libertății şi al fantasmelor similar nebuniei. Este celebră, de pildă, scrisoarea pe care câțiva artişti suprarealişti, în acord cu programul lor estetic de exhibare a unui imaginar lipsit de cenzura rațiunii, îl trimiseseră medicilor psihiatri ai vremii pentru a le cere „să nu mai măsoare mintea". De asemenea, mai multe şcoli critice de pe la mijlocul secolului trecut, precum mitocritica lui Gilbert Durand, psihocritica lui Charles Mauron sau fenomenologia lui Gaston Bachelard, au încercat să introducă în analiza literară metoda vânării stratului inconştient pulsatil al fantasmelor personale ale autorului cristalizat în forma convențională şi considerată de suprafață a textului. În plus, fapt care explică deopotrivă uşurința cu care şi-a creat adepți fanatici cât şi extrema ei vulnerabilitate ca teorie la argumente mai organizat-ştiințifice, psihanaliza freudiană a fost dintotdeauna, s-ar zice, periculos de apropiată de literatură. Mistică, experimental-speculativă, spiritualistă, ea şi-a constituit cele mai faimoase explicații în forma unor meta-ficțiuni: *Interpretarea viselor* sau *Moise şi monoteismul* sunt analize cu desfăşurări romaneşti, semi-ficțiuni despre ficțiuni propriu-zise în care se ascund adevăruri despre om şi despre istorie.

Ca psihiatru cu îndelungă experiență, Ion Vianu scrie o literatură simptomatică, întrucât plină de simptome. Cu siguranță, prin natura formației sale, inspirația narativă n-are cum lipsi; căci, în practică, față de „urechea feudiană" retrasă în mutenie îndărătul divanului, pacientul tinde cel mai adesea să devină creator, romancier, îşi fabrică propriul caz discursivizându-şi amintirile şi obsesiile. De înțeles aşadar de ce întreg spațiul epic al scrierilor sale literare, aşa cum se vede, cel puțin, din ultimul său roman, *Necredinciosul* (Cartea Românească, 2008) e ocupat de interioritatea ostentată şi supra-explicitată a indivizilor. Astfel că, deşi autorul se consideră „un douămiist printre şaizecişti" prin prisma debutului său întârziat, el este mai degrabă un şaizecist printre douămiişti ca afinități elective epice, din perspectiva prozei de conflict psihologic pe care o agreează.

Deloc surprinzător, *Necredinciosul* sună de la început până la capăt ca o confesiune pe divan dublată de un comentariu expert asupra funcționării psihicului uman, asupra limitelor şi declicurilor acestuia. Povestea este spusă de către un narator aparent inocent, care se lasă târât de tăvălugul faptelor la care, involuntar, este părtaş. Fost speculant bancar, retras din activitate la 38 de ani cu o compensație bănească frumuşică, într-un cochet orăşel occidental, el se cufundă inițial într-o stare de ascetism hedonic şi solitar, o adormitoare neutralitate față de orice amintiri, emoții, griji, speranțe. Această homeostazie începe să se clatine în momentul în care în existența sa pătrunde insidios misteriosul jurnalist Joseph, care şi-l asumă ca psihanalist secund, obligându-l să-i asculte povestea vieții. Marcat de o copilărie neagră, plină de restricții, Joseph este actualmente un „curvar" şi un „alcoolic", cu porniri ce poartă „pecetea elementarului", „asasinul oricărei porniri înalte în mine, o maşină de plăcere funcționând ca orice maşină". Cum medicul său psihiatru îl tratează cu o superioară indiferență şi se mulțumeşte „să grohăie" din când în când la dezvăluirile care i se fac, jurnalistul caută în naratorul nostru un ecran de la care să poată smulge o reacție umană față de valul de „pasiune neagră, de mâl negru" pe care îl proiectează. Pe măsură ce unul face aşadar pe exhibiționistul, iar celălalt, fără voie, pe voyeur-ul, destinele lor evoluează similar, ca în urma unui misterios transfer de vase comunicante. Balansul dintre haosul juisant al vieții morale şi sociale, pe de o parte, şi tendința spre restabilirea mântuitoare a echilibrului, pe de alta, pare să nu fie soluționat până la final, cei doi atingând în paralel extremele suicidului ratat şi ale tentativei de igienizare prin căsătorii mic-burgheze.

Narațiunea lui Ion Vianu are la îndemână ingredientele clasice ale *thriller*-ului - un fir detectivistic contorsionat prin obscure mobiluri psihologice - pe care se brodează unele apetențe stilistice pentru grotesc (vizibil în portretele îngroşat-diavoleşti ale doctorului şi ale lui Joseph), precum şi pentru toposuri de monopol matein (cârciumile orgiastice cu aerul lor de vetustețe, întâlnirile fantomatice pe cheiuri). Este însă mai degrabă ciudat că aceste date structurale, oricât ar arăta ele cam pe unde bate gustul livresc al marelui cititor de literatură care e Ion Vianu, nu cadrează mai deloc cu perspectiva auctorială ce acționează schematizant. Cu tot jocul suprapus de oglinzi şi răsturnările de situație, romancierul nu creează, de fapt, o epică a echivocului, cu soluții lăsate în coadă de peşte şi psihologii prinse din zbor, la limita clar-obscurului. Având la dispoziție teoria, Ion Vianu face din start nişte raționalizări ale stărilor sufleteşti pe care literatura, de obicei, doar le aproximează (sau, măcar, aşa ar trebui). Nota asertorică a textului surclasează rafinamentul stilistic sau cel al analizei personajului, de care îl suspectam poate pe autor: „parcă mă lovise demența. Nu mai gândeam, devenisem un automat. Din funcțiile cerebrale rămăseseră doar cele vegetative"; „Întortocheate sunt căile psihanalizei! Chiar în absența unui plan precis, inconştientul îl împingea către o combinație perversă."; „Relația sexuală nu e simetrică... Noi nu înțelegem femeile în mişcarea interioară a sufletului lor".

Ca un psihanalist ce se respectă, autorul vorbeşte despre dorință, libido, eros ca un chirurg sau ca un preot, dacă este să-i dăm crezare lui Foucault, oricum mai puțin delirant decât un scriitor. Şi dacă în practica terapeutică punctul de vedere psihanalitic dezalienează mecanisme interioare obscure, literaturii parcă nu-i stă chiar aşa de bine dezalienată. O lumină prea explicativă ce aduce în discuție cu acuratețe terminologică „principiul plăcerii" sau „activitatea încâlcită a conştiinței" estompează privilegiul ficțiunii de a se plia pe nevroză, ocultează bănuita întunecime onirică după cortina unui blindaj de concepte. De asemenea, ideea indivizilor posedați de obsesiile lor despărțite de conştiință, de alcoolism sau erotomanie, nu se adecvează permanentului raport hermeneutic pe care aceştia îl au față de

Székely Géza Perpetuum mobile (2002)

sine. O lume întreagă de senzații se ghiceşte în alunecările pe panta alcoolismului sau în aventurile erotice ale lui Daniel şi ale lui Joseph, cu toate acestea în narațiune primează luciditatea cu care ei se autocomentează, cum e atunci când percep „brutalitatea" mobilurilor personale sau când trag concluzia că „nimeni nu poate, nu trebuie să se opună principiului plăcerii". Tot conform cutumei de analiză, instinctul e prezentat ca deviere față de norma morală/socială: „Aşa cum apostaziase religia părinților lui, renegase mai târziu, prin căsătorie, paternitate, religia sexului violent, clandestin."

Ca şi în cazul lui Umberto Eco care scria romane masiv intertextuale şi cu mai multe porți de interpretare exact pe măsura operei sale teoretice, psihanaliza ficționalizată practicată de Ion Vianu sugerează intenția unei debarasări de balastul analitic. Flerul său este neîntrecut - şi, bineînțeles, chiar prea exact - în dramatizarea scenariului conflictual al terapiei sau a relației „tiranice" stabilită între psihanalist şi pacientul său. Chit că faptul că amantele celor doi, femele negre de lux al instinctelor, visează să ajungă „psihanaliste lacaniene" e deja o exagerare pasibilă de un comic involuntar (eventual dacă cele două, ca femei, n-or fi existând, cum suna aforismul maestrului francez).

Freudian la modul gnostic, romanul de față nu e atât de interesant ca epică precum e ca meditație asupra posibilității unei puteri interioare inaderentă la cenzurile supraeului sau ale realului. Aşa cum remarca excelent autorul într-o conferință susținută acum vreun an la Cluj, partea fascinantă şi subversivă a acestui sistem de interpretare a psihicului uman stă în interiorizarea transcendenței, în plasarea sa mai adânc de conştiință. De aici şi spiritualismul încărcat al prozei sale, contururile mistice pe care romancierul le plastifiază eroilor săi: „Erau în el două ființe: Don Juan, mereu în căutarea prăzii şi bietul amant respins, mereu în căutarea iubirii mântuitoare!"; psihanalistul e „preotul unui cult misterios al plăcerii care, în loc să mă mustre pentru faptele mele rele, îmi țipa în ureche, prin tăcerea lui asurzitoare că orgasmul, numai orgasmul, e obligatoriu!". La jumătatea drumului dintre ficțiune şi eseu, fabulă şi speculație, Ion Vianu discută şansele subiectivității, care sunt, de altfel, şi şansele psihanalizei - astăzi ipso-facto înfrântă într-o lume a suprafețelor. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Drojdii în sfintele potire

Ion Pop

Îmi pare de-a dreptul uluitor şi consternant felul în care „dezbate" presa noastră din ultima vreme în jurul „ereziei" mitropolitului Nicolae Corneanu al Banatului. Cum se ştie, într-o împrejurare solemnă, la o slujbă ecumenică, Înalt Preasfinţia Sa a făcut gestul exemplar de a se împărtăşi din acelaşi potir cu fraţii catolici. Dincolo de retoricul discurs „ecumenic", aflat pe mai toate buzele clerului ortodox, s-a trecut, iată, la fapte, măcar în regim simbolic, împărtăşirea fiind, cum se ştie, centrul liturghiei şi al credinţei creştine în acelaşi Mântuitor. În loc să bucure sufletele şi să ofere o rază de lumină şi de speranţă în înfrăţire şi... comuniune spirituală, emblematicul gest mitropolitan a stârnit mai degrabă ură şi discordie, trezind din cenuşa în care mocneau flăcările anatemei. Până şi un înalt prelat ortodox de aleasă cultură, care se bucură, pe drept cuvânt, de preţuirea şi admiraţia celor pe care-i păstoreşte, ca om al cuvântului bine rostit şi scris, a chemat chiar la „caterisirea" celui vinovat. Momentul solemn al ritualului sacru, cu o valoare ce trece – sau ar trebui să treacă – cu mult dincolo de cutare virgulă sau conjuncţie din texte făcute, la urma urmei, tot de oameni ai Bisericii, dar oameni, se află, incredibil, denunţat ca act contrar... dreptei credinţe!

Nefiind calificat în materie de teologie, cred totuşi că s-a întrecut orice măsură a dreptei, de astă dată, judecăţi. Dacă acea condamnată împărtăşire s-ar fi făcut din vasele „spurcate" ale nu ştiu cărei secte rătăcite de la căile Domnului ori din cupele „păgânilor" de tot soiul, s-ar mai fi putut pricepe ceva din furia intempestivă a pravoslavnicilor. Dar să condamni pe cineva fiindcă a luat parte la festinul simbolic al aceluiaşi Dumnezeu e un fapt ce întrece biata noastră putere de înţelegere. Cu atât mai mult cu cât se predică la toate răspântiile ideea frăţiei şi a reconcilierii creştine.

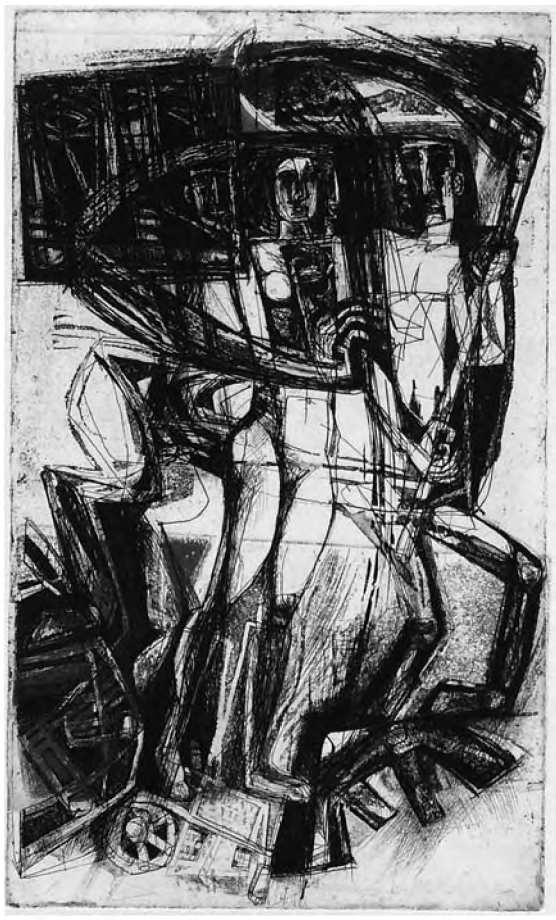
Or, tocmai în aceste vremuri în care se caută, de către minţile luminate ale slujitorilor Domnului, căi şi soluţii de comunicare interconfesională, pe fundalul mutaţiilor radicale ce au loc mai peste tot în materie de credinţe şi sub ameninţarea unei grave deteriorări a perspectivei creştine asupra lumii, combatanţi de toată mâna, răsăriţi din hăţişurile încâlcite ale mentalului naţional aflat încă într-o întârziată stare de „tranziţie" confuză, se coalizează pentru a mai spori, dacă se mai poate, ceaţa din capetele enoriaşilor.

Nu pentru frumoasa îndrumare a omului căutător de speranţe şi de noi întăriri sufleteşti în viaţa cu repere spirituale slăbite se luptă, de fapt, noii apostoli, ci pentru foarte discutabile şi vremelnice stăpâniri. O fac, însă, în numele marilor Adevăruri ale credinţei sau, mai exact, al singurului Adevăr, pe care sunt convinşi a-l deţine în exclusivitate. Încurcă, din ignoranţă sau din interes, datele istoriei Bisericii în drumul ei lumesc, ce-i drept, dificil şi dramatic adeseori, manipulează informaţiile de ordin confesional, scot din context momente ale istoriei eclesiastice şi le interpretează unilateral şi tendenţios, îndeamnă, în ultimă instanţă la ură şi intoleranţă, într-un soi de Ev Mediu recondiţionat. Şi asta, într-o epocă în care eforturile de atenuare a tensiunilor acumulate în timp sunt vizibile mai peste tot, cu gândul la o finală reconciliere. Căci, într-adevăr, nu se slujeşte aceluiaşi Dumnezeu?

Se pare că nu, de vreme ce gestul simbolic al mitropolitului bănăţean a fost şi mai este întâmpinat cu ostilitate şi chiar cu ură de către numeroşi reprezentanţi, de toate rangurile, ai Bisericii Ortodoxe Române. Se strigă blasfemie, erezie, trădare, ba se prevede, cu o rea satisfacţie, chiar înlăturarea înaltului prelat. Culme a ipocriziei, după ce s-a glosat atâta vreme, bombastic, despre actul de deschidere al B.O.R. faţă de mişcarea ecumenică, în legătură cu vizita papei Ioan Paul al II-lea, „prima într-o ţară majoritar ortodoxă". S-a „uitat" atunci, pentru binele cauzei, cât de greu s-a obţinut acordul Patriarhiei Române pentru această vizită şi câte mişcări de culise diplomatic-religioase au trebuit să fie făcute pentru ca, în fine, să se ajungă la o victorie, simbolică şi ea, dar atât de benefică, în fond, pentru noua „imagine a României în lume". Însă nu doar despre o atare „imagine" este vorba, ci de ceva mult mai adânc, ce ţine de ‚mesajul pe carele marele Papă ni l-a transmis, generos şi cald, în propria noastră limbă.

Acum, se scot din penumbre posomorâte tot felul de feţe, bisericeşti sau nu, gata să agite sabia Adevărului Ultim, într-un limbaj anacronic, de o rigiditate nemaiîntâlnită în vremurile moderne. Cutare propoziţie interdictivă din texte canonice vechi de secole, depăşită evident de evoluţia raporturilor dintre catolicism şi ortodoxie prin, de pildă, eliminarea acuzaţiilor reciproce de erezie, este reabilitată în chip bizar, mizându-se, probabil, pe ignoranţa credinciosului de rând. E bună de repus pe piaţa ideilor formula radicală, naţionalist-ortodoxistă, a unui Nae Ionescu, după care doar ortodoxul e un bun român, sunt reciclabile insinuările privind atotputernicia masoneriei universale şi legăturile oculte cu ea ale bisericilor occidentale sau deschise spre Occident, se încurcă voit datele mişcării iconoclaste, puse exclusiv pe seama „carolingienilor" etc.

Dar este relansată, mai ales, în scopuri diversioniste, ideea „trădării naţionale" a ardelenilor care s-au reîntors, acum trei secole, la Biserica Romei, uitându-se, dincolo de injustiţiile şi dramele contextuale ale evenimentului, uriaşul câştig adus de Unire cauzei românilor transilvăneni şi, în planul mai larg al istoriei noastre, idealului latin şi panromânesc biruitor în 1918. Se pare că e nevoie să li se reamintească a mia oară înfocaţilor militanţi fundamentalişti că Unirea de la 1700 a fost, atunci, cum dovedesc toţi istoricii serioşi, singura cale pentru îmbunătăţirea situaţiei românilor greu oprimaţi, abia „toleraţi", din Ardealul tuturor marginalizărilor în faţa celor patru religii „recepte". Se mai uită că „uniţii" şi-au condiţionat adeziunea de conservarea elementelor de rit răsăritean, respectate, de altfel, de trei secole încoace. Şi dacă e adevărat că puterea habsburgică i-a atras pe români de partea catolicismului din motive politice evidente şi cu intervenţii, uneori, în forţă, şi dacă promisiunile făcute de cele două Diplome imperiale n-au fost decât parţial respectate, fiind şi sabotate în timp de religiile şi „naţiunile" concurente, nu e mai puţin adevărat că orientarea spre Roma a servit, cum spuneam, într-o perspectivă istorică mai largă, afirmării idealului naţional românesc, promovat de o Şcoală Ardeleană de înaltă ţinută patriotică şi etică, cu destin tragic şi sublim, a cărei luptă a condus în cele din urmă la împlinirea de la Alba Iulia. Impunătoarea figură a unui Inochentie Micu Clain spune totul despre măreţia şi jertfele acestei



Székely Géza — Cântec cosmic I (2005)

lupte, dar şi despre miza uriaşă pusă atunci în jocul Istoriei, pentru a elibera de umilinţe „sărmana naţiune valahă". Iar luminoasa idee latină e cea care a însufleţit de atunci întreaga Transilvanie, şi nu inerţiile slavone cu ale lor „chiriliceşti petice", cum le numea ironic Petru Maior.

Am deschis această paranteză pentru că, sub aparenţa fidelităţii faţă de o singură „dreaptă credinţă", supusă şi ea, în realitate, condiţionărilor Istoriei, după ce marele trunchi originar cu rădăcini romane s-a despicat de la 1054 încoace, se ascund deopotrivă resentimente vechi şi foarte noi interese, deloc creştine. Resentimentele sunt agravate, cum vedem zilnic, în noul timp post-decembrist, când „Biserica Neamului" are nevoie să facă uitate destule jalnice compromisuri făcute cu puterea comunistă şi cu organele ei de represiune, după cum reprimarea brutală a Bisericii Române Unite în 1948 se încearcă a fi drapată în odăjdiile neprihănite ale beneficiarilor ilegitimi ai acestui act de ruşinoasă represiune.

Aşa se face că, profitând de „defecţiunea" mitropolitului de la Timişoara, se aruncă din nou în mass media sământa discordiei, pentru ca angajamentele pe teme ecumenice să fie cu adevărat dovedite ca ipocrite şi false. O emisiune recentă, – „Semne" – transmisă la televiziunea publică, a găsit de cuviinţă, bunăoară, prin câteva voci de reporteri tineri (!), să chiar încurajeze un anti-ecumenism manifest, trecând cu uşurinţă peste opacitatea şi rigiditătile nepătaţilor ortodocşi români şi simplificând până la nerecunoaştere, pe un ton de o agresivitate abia disimulată, orice idee de comunicare venită dinspre celelalte biserici creştine. Idealul ecumenist ar fi, din punctul lor de vedere, nu doar foarte îndepărtat, chiar irealizabil, ci şi, pur şi simplu, de nedorit, date fiind multiplele „rătăciri" şi „erezii" ale bisericilor din afara ortodoxiei. Ba, susţinea o voce ascuţită, prezenţa ortodocşilor la vreo reuniune ecumenică nu poate fi acceptată decât ca semn de „dojană" faţă de cei „rătăciţi", întrupare a mustrării. Ecumenismul – reiese din asemenea intervenţii mânioase – ar fi chiar periculos şi nociv pentru singura adevărată,

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

dreaptă credință. Ca şi cum nu e vorba totuşi de nişte confesiuni creştine. Şi, desigur, catolicismul şi Biserica Română Unită cu Roma rămân, cu fiecare ocazie mediatică, ținta predilectă a atacurilor noilor militanți fundamentalişti. Ca să nu mai vorbim despre limbajul de vehemențe dogmatice ale unui fost june, efervescent colaborator al revistei pro-securiste *Săptămâna*, din tristele vremuri ale „epocii de aur", reciclat după 1989 în mare apărător al credinței adevărate, care cheamă şi el, la anateme şi pedepse.

Pe acest fundal agitat şi sumbru, diverşi purtători de cuvânt, mai mult sau mai puțin autorizați, prevestesc o reacție dură a Sfântului Sinod față de mitropolitul nonconformist, trecând – ni se spune – peste manifestațiile colective şi susținerile individuale, din partea timişorenilor care s-au dovedit, încă o dată, mai treji la minte decât enoriaşii din ale părți de țară. Se vor ține, desigur, şi în cadrul aşteptatei reuniuni sinodale, predici patetice pe tema „Legii" şi a lepădării de ea, se vor invoca citate din regulamente eclesiastice de mult timp inactuale, privind raporturile dintre ortodoxie şi catolicism, se vor mai invoca, poate, în virtutea unei inerții pur retorice, deschiderile Bisericii Ortodoxe Române spre minunatul ecumenism. Zgomotul din jurul „ereziei" mitropolitului Corneanu nu se va stinge, totuşi, uşor. Fiindcă, din păcate, sub toate aceste vociferări ce invocă rectitudinea spiritului, stau alte glasuri şi alte tăceri, foarte vinovate, ce se cer acoperite de vacarmul dogmatic.

Mitropolitul Nicolae Corneanu e, de fapt, o prezență incomodă şi indezirabilă pentru mulți, în ierarhia B.O.R.. Nu el a fost prelatul care a avut curajul, aproape singurul, să mărturisească păcatul colaborării cu poliția politică a vechiului regim? I se poate, oare, ierta acest gest de căință, tocmai de către cei care s-au împotrivit cu atâta înverşunare Spovedaniei, contra propriilor exigențe ale religiei creştine? Pe fundul prea multor potire ale promisei euharistii mântuitoare s-au depus şi rezistă încă, din nefericire, drojdiile de sub vinul sacru... Şi cum să se treacă peste gestul de bun simț şi de autentică frăție creştinească, de a fi acceptat, în Banatul său, repunerea în drepturi a bisericii gerco-catolice? Aceasta, în timp ce, de exemplu, biserica mânăstirii Nicula, ridicată de „uniți", e lăsată să se deterioreze, începând chiar cu altarul, la umbra noii construcții în curs, în speranța, poate, că sacrilegiul demolării va fi scuzat, foarte lumeşte, în viitorul apropiat, de motive „obiective". Ori în vreme ce trecătorii prin comuna târgumureşeană Ungheni, pot privi, de ani de zile, cum biserica greco-catolică e sugrumată la propriu de zidurile roşii ale celei aflate în construcție în jurul ei: un soi de şarpe boa travestindu-l pe cel biblic şi diavolesc...

Ar fi de comentat multe pornind de la incidentul „eretic" din Banat. Fapt este că regiunea românească cea mai dispusă să practice idealul ecumenic şi armonia inter-etnică şi care e şi locul originar al Revoluției din decembrie 1989 a dat, prin recentele manifestații de solidarizare cu Mitropolitul ei, încă un exemplu de frumoasă ținută etică. Ele sunt – cum inspirat suna un titlu de ziar – un fel de „punct 9", echivalent, simbolic vorbind, cu celebrul punct 8, al proclamației de la Timişoara. Acela n-a fost luat în seamă de moştenitorii comunismului, spre răul general al românilor. Rămâne de văzut dacă micul guvern sinodal va şti să pună capăt falsei crize provocate şi alimentate mediatic de zelul anacronic şi penibil al unor fundamentalişti de ultimă oră.

■

imprimatur

Viitorul corpurilor

Ovidiu Pecican

Pe vremuri, ideea de debut implica nu doar prima ieşire la rampă, ci şi o anume nesiguranță a autorului debutat, nişte promisiuni care aveau nevoie de o poliță semnată aproape în alb cu gândul că vor fi onorate ceva mai încolo. Nu era rău, fiindcă în această convingere şi, totodată, practică exista şi o parte de noblețe şi de generozitate, de speranță. Nu se ştia sigur ce se va alege din debutantul respectiv, dar se asumau riscurile de rigoare. În anii '80, epocă tenebroasă şi inovativă în direcții nepotrivite, debutul îşi pierduse nuanțele azurii, devenind un filtru birocratic şi cenzorial foarte restrictiv. Nici nu mai exista, aproape, primă apariție în nume propriu, fiind înlocuit cu aşa-numitele antologii de debut cărora – culmea! – le dăduse tonul o realizare de excepție: breviarul prozastic *Desant* al cenaclului de proză bucureştean „Junimea" călăuzit de fostul proletcultist Ovid S. Crohmălniceanu, convertit spre sfârşitul vieții la liberalism antidogmatic, la gesticulația unui critic de direcție şi la proză originală de calitate (şi promovată din creația altora, cu autoritatea criticului, dar şi scrisă de el însuşi). Obiceiul s-a împământenit atât de straşnic, încât până şi poeții originali ai momentului au optat, pe bani proprii, pentru aceeaşi formulă, publicând la Ed. Litera antologii de grup (*Aer cu diamante* sau *Cinci*). Spre deosebire de cele concepute însă de mintea scorburoasă a tovarăşului Mihai Dulea, acestea afirmau însă programe de grup, nu alăturau aleatoriu nume, abordări şi anverguri diverse.

După ce deceniul 10 a mai perpetuat o vreme acest obicei, noutatea pe care au adus-o anii de după schimbarea mileniului şi secolului în respectivul câmp de observație a fost revenirea la volumele de autor ale debutanților. Ed. Polirom a lansat o întreagă colecție de proză scrisă de nume necunoscute, dintre care câteva chiar foarte bune, iar celelalte peste nivelul mediocrității recunoscute anterior ca atare. Tot la Polirom au apărut, de vreo doi ani încoace, şi primele debuturi teoretice care nu mai au nimic din tatonările începuturilor, ci afirmă direct autori viguroşi, capabili deja de eforturi speculative, constructive şi critice de anvergură. Aşa au fost Gabriel Troc, Liviu Bordaş, Adela Emanuela Toplean (câştigătorii concursului de debut „Ioan Petru Culianu" pe 2005) şi, adjudecându-şi premiul pe 2006 la acelaşi concurs, aşa sunt Catrinel Mădălina Popa şi Lucia Simona Dinescu.

Cartea ultimei autoare menționate, *Corpul în imaginarul virtual* (Iaşi, Ed. Polirom, 2007, 296 p.) este o parte din teza de doctorat susținută la Universitatea din Bucureşti sub coordonarea lui Sorin Alexandrescu. Acest fapt spune deja destul despre nivelul elaborării, debutul nemaivenind aici să recomande un nume, ci să consfințească – prin realizarea contactului cu un public mai larg, nu unul exclusiv academic – intrarea în arenă a tinerei eseiste. De altfel, oricum, publicarea unei cărți survine, la Lucia Simona Dinescu, după un bogat exercițiu publicistic, domnia sa deținând o rubrică permanentă în săptămânalul *Observator cultural*. Punând, aşadar, împreună pe membrii juriului cu boardul revistei bucureştene şi adăugându-le şi prestigiosul profesor coordonator de la Literele din capitală se obține un portret de grup impresionant al „naşilor" care îi urează bun venit autoarei în cultura română. Şi pe bună dreptate.

De la bun început reține atenția decupajul subiectului, care poartă în geografia complicată a imaginarului (cu trimitere directă la remodelările pe care le permite calculatorul, internetul şi tot ceea ce poate fi pus sub semnul „realității virtuale", aceasta din urmă fiind o expresie paradoxală a unui este-şi-nu-este mediat de progresele tehnologice de ultimă oră). Suntem, de-acum în lumea de mâine care, chiar dacă a început deja ieri, nu are nimic de-a face cu trecutul autohton plin de interes pentru proprietatea funciară, iarmaroace, hanuri şi ursari. Lucia Simona Dinescu scrie o carte „americană", cercetarea ei situându-se, întâi de toate, într-o civilizație a tehnologiei atât de avansate, încât a ajuns să se întrețească cu dezvoltarea organică a omului şi, mai ales, cu imaginarea unui alt tip de corporalitate. Revoluția s-a produs mai demult, iar țipătul de disperare al rousseauismului – manifest al întoarcerii la natură – a rămas mult în urmă. De astă dată, corpul bionic, amestecul de carne, sânge, circuite integrate şi plastic ori metal a invadat imaginarul şi, prin avansul chirurgiei plastice, al geneticii şi al electronicii, s-a ridicat o cezură radicală între lumea dinaintea acestei cotituri sincrone cu globalizarea şi informatizarea lumii, şi vechiul mediu natural de evoluție umană. E valul terț, cum i-ar zice Alvin Toffler, dar nu necesarmente în termenii în care punea problema acest autor, ci mai curând într-o perspectivă care amestecă arhetipalul, istoria şi postistoria: primul a fost cel amniotico-metafizic şi mititc, al vieții paradisiace a omului primordial, al doilea rămânând cel al vieții terestre, anturate de natură. Odată cu civilizația industrializată şi tehnologizată care a aşezat între om şi natură un prim zid, vizibil, de acută materialitate, divorțul de iarbă şi copaci, de stânci şi izvoare s-a produs ireversibil, în favoarea apei îmbuteliate şi a ornamentelor minerale din interioarele noastre urbane. Descoperirea peisajului ca ambianță estetică şi gazdă a ludicului şi loisir-ului a însemnat, de fapt, separarea tranşantă şi definitivă de natural, pierderea sensurilor inițiale ale acestuia, alterarea relației om – Fire.

Pe Lucia Simona Dinescu o interesează însă a doua cezură, şi mai gravă. Desprins pentru a fi predat bitumului şi consumismului urban, competiției capitaliste şi mitului originalității, omul şi-a inventat mitologii şi ritualuri noi. Printre ele, regândirea existenței sale corporale, proiectarea propriei sale dimensiuni fizice într-o lume a virtualităților şi artei combinatorii dezmărginite. *Corpul în imaginarul virtual* al Luciei Simona Dinescu este, prin preocuparea pentru această nouă metamorfoză, o carte avertisment, un repertoriu de teme şi motive ale imaginarului trupesc într-o vârstă a umanității pentru care până şi literatura SF a ajuns un depozit de imagini, de planşe şi schițe, un atelier vraişte, plin de proiecte leonardeşti, o terifiantă mină de aur a cărei exploatare abia a început, fie şi în mare viteză.

Lucia Simona Dinescu a dat la iveală un prețios volum deschizător de drumuri, atrăgând atenția, în chip inspirat, asupra zonei pe care, de la instalarea la putere a creştinismului, care a propus şi acreditat tratamentele mortificante ale corpului pentru salvarea sufletului, o neglijăm în fel şi chip, când nu o lăsăm doar pe seama marginalităților hedonice, erotice, olfactiv-gustative, minor valorizante. Salut curajul şi reuşita textului şi îi aştept cu nerăbdare urmările.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Istoria în instanță

Laszlo Alexandru

Între diversele tehnici de scriere a istoriei, care ocupă atenția specialiștilor și stau în centrul dezbaterilor, modelul românesc, pe cale de-a fi brevetat, e din nou în măsură să stîrnească uimirea. Dilema dintre istoriografia factologică și cea interpretativă e tranșată scurt de experimentul autohton: trecutul se judecă în instanță.

Mă gîndesc la inedita inițiativă prin care Șerban Alexianu a solicitat oficial reabilitarea părintelui său, Gheorghe Alexianu, fost guvernator civil al Transnistriei, numit în funcție pe vremea mareșalului Ion Antonescu. Se știe că blestemata provincie răsăriteană a constituit spațiul de supliciere a cîtorva sute de mii de evrei și romi, deportați acolo de oficialitățile statului român, în perioada 1940-1944, și supuși condițiilor celor mai inumane, cu scopul nemărturisit al grabnicei exterminări. La sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, conducătorii politici vinovați de dezastrul României au fost arestați, judecați și condamnați – unii la moarte, alții la ani grei de închisoare (unde mulți și-au găsit, mai apoi, moartea). Printre cei executați atunci, în baza sentinței judecătorești din 1946, alături de mareșalul Antonescu s-a aflat și fostul șef al Transnistriei ocupate, Gh. Alexianu. Dar iată că, în prezent, urmașul celui care a coordonat buna administrare a operațiunilor din Infernul de la Răsărit pretinde să fie despăgubit.

Ceea ce părea la început un capriciu a dobîndit, cu trecerea vremii, un profil de coșmar, după tehnica bulgărelui de zăpadă. Din 28 aprilie 1998, cînd s-a cerut revizuirea sentinței penale date de Tribunalul Poporului, a mai trecut aproape un deceniu pînă s-a stabilit aria de competență a magistraților și pînă cînd Curtea de Apel București (C.A.B.), derulînd procesul, a ajuns la concluzii stupefiante. Prin sentința din 5 decembrie 2006, s-a hotărît achitarea mareșalului Ion Antonescu, a șefului Gărzii de Fier, Horia Sima, precum și a altor demnitari și guvernanți ai vremii, întrucît deciziile lor ar fi fost luate în condiții extreme, de război. Ba chiar agresiunea militară a României spre Răsărit era considerată legitimă, justificată de starea de necesitate în care se afla țara pe atunci. Totuși era menținută parțial vina inculpaților, pentru fapta de-a fi permis și a fi militat în favoarea pătrunderii armatei hitleriste pe teritoriul României.

Sentința C.A.B. a fost criticată în presa română și străină, a provocat note oficiale de protest din partea guvernelor Moldovei și Rusiei. De altminteri, a și fost atacată la instanța superioară, de ambele părți aflate în proces, atît de către Parchet, cît și de către Șerban Alexianu. Iar în mai 2008, judecătorii Înaltei Curți de Casație și Justiție întorc la loc situația: confirmă definitiv sentința dată inițial de Tribunalul Poporului, la finele războiului, mențin decizia privind vinovăția inculpaților și atestă legitimitatea pedepsirii lor.

Nu e doar o simplă poveste despre justiția din România, ori despre modalitatea originală prin care se încearcă impunerea adevărului istoric pe plaiurile noastre. Se mai remarcă și alte detalii pitorești. Printre argumentele în favoarea redeschiderii discuției stă lipsa de legitimitate a Tribunalului Poporului, în anii de după război. Creat de puterea sovietică de ocupație, acesta a pus în practică voința învingătorilor și a avut un caracter eminamente politic. I-au căzut victimă numeroase personalități inocente, pentru simplul fapt că nu s-au grăbit să adere la noul regim dictatorial. Asemenea aspecte evidente nu sînt, totuși, în măsură să invalideze moral chiar toate sentințele pronunțate cu acea ocazie. La sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, întreaga Europă a fost cuprinsă de frenezia pedepsirii colaboraționiștilor vinovați de dezastru. De ce să credem oare că fasciștii sancționați în Vest au fost monștri, în schimb cei din Est au rămas – moral vorbind – neprihăniți?

Un pretext pentru relansarea dezbaterii a fost că, de la pronunțarea sentinței postbelice, ar fi ieșit noi fapte la iveală: s-au descoperit clauzele pactului secret Ribbentrop-Molotov. Însă detaliul că, într-un acord politic confidențial, cele două mari supraputeri de-atunci își împărțeau domeniile de influență geografică nu scuză prin nimic implicarea activă a unor politicieni români de partea agresorului hitlerist. După cum nici nuanța insistentă, vehiculată de apărare, potrivit căreia Gheorghe Alexianu a fost pe-atunci guvernatorul civil, iar nu militar, al Transnistriei nu e de natură să modifice în vreun fel realitatea. Ce contează că Holocaustul a fost supravegheat de sub pălărie sau de sub chipiu?

Ipoteza enunțată de avocatul lui Gh. Alexianu, potrivit căreia situația politică din acea perioadă ar fi determinat România să acționeze în legitimă apărare, atunci cînd a pătruns pe teritoriul U.R.S.S., ascunde în epicentrul său o gîndire aberantă, capabilă să justifice orice agresiune armată, în orice moment istoric, și punînd-o pe seama falsului imperativ al autoapărării. Ce apăram noi oare, cu atîta legitimitate, la Stalingrad și la Cotul Donului?!

Lamentația finală a lui Șerban Alexianu, în opinia căruia judecătorii (care i-au respins definitiv tentativele de rescriere a istoriei în instanță) ar fi dat o sentință eronată, deoarece *"sînt produsul comunismului, sînt genul de procurori și de juriști care au trăit în comunism, cu frica comunismului și cu obișnuința de a aștepta dispoziții de sus"* e, o dată în plus, discutabilă. Dacă justiția de azi e pe de-a-ntregul tributară comunismului, urmașul demnitarului fascist de ce i-a solicitat sprijinul? Iar dacă nu e – de ce o ponegrește înciudat?

Contextul întregului *"business"* e dezvăluit însă abia de paginile gazetelor (vezi, de pildă, *Adevărul* din 7 mai 2008). În ipoteza reabilitării lui Gheorghe Alexianu, moștenitorii săi ar fi putut formula o revendicare imobiliară de 124.750,12 metri pătrați, în cartierul bucureștean Colentina, iar drepturile litigioase au și fost deja vîndute, înainte de vreme, controversatului afacerist Gigi Becali pentru suma de 750.000 euro.

Mai puțin de un milion. Doar atît valorează azi adevărul istoric despre participarea României la al Doilea Război Mondial?

P.S. *Țîfnă cu ciucuri.* Nu cu mult timp în urmă, Nicoleta Sălcudeanu își manifesta interesul pentru viața publică într-un mod neașteptat, admițînd hodoronc-tronc: *"Trebuie să încep cu o autodelațiune. Am semnat și eu o declarație la Securitate"* (vezi *Cultura*, nr. 35/17.08.2006). De la nivelul unui asemenea ascendent eroic, gălăgioasa gazetară culturală se dezlănțuia apoi împotriva procesului de asanare din societatea noastră, condamna încercările răzlețe de deconspirare a foștilor colaboraționiști, ne explica doctă cum între un turnător și deconspirarea unui turnător există o mare echivalență, în ordinea lipsei de moralitate (*"mi-e silă de abjecta deconspiradă implantată în lumea literelor, o formă de turnătorie și asta"*), cum macularea colectivă și generalizată era oricum inevitabilă (*"sînt convinsă că, dacă ar mai fi durat, n-ar fi scăpat nimeni de racolare. Poate nici n-a scăpat nimeni, într-un fel mai subtil"*) etc. etc.

Procesele – lipsei – de conștiință pe care și le face retroactiv N.S. o privesc pe de-a-ntregul și n-are decît să și le păstreze, sub formă de monopol privat. Dar atunci cînd, de la genunchiul broaștei, își ridică vocea să le dea celor din jur lecții de dans într-un picior, insistența impenitentă devine sîcîitoare. Cucul se vrea privighetoare.

N-am împărtășit niciodată nihilismele ei tendențioase și, de-a lungul activității mele publicistice, i-am contrazis eforturile de-a amesteca albul și negrul. Era inevitabil să-mi iau de la ea tainul de insulte. În tentativele frenetice de a-i trage șuturi pe sub masă cărții recent publicate de Alexandra Tomiță (*O istorie "glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*), impavida admiratoare de turnători și securiști Sălcudeanu deraiază și pe la *"neprofesionalismul, urechismul și calibanismul contribuților"* polemice ale lui Laszlo Alexandru (vezi rev. *Viața Românească*, nr. 3-4/2008). Mai rupe trei bastoane și pe spinarea *"judecăților umorale, grosiere, precum cele din cartea-trialog Grigurcu-Laszlo-Pecican"*. Aferim, doamna șef-contrabas! Diferența dintre o declarație semnată la Securitate și un articol semnat în revistă e că, în prima situație, trebuie să fii mai precis(ă) în detalii și argumente. Pe cînd la gazetă merge și așa, doar cu etichetări din vîrful condeiului.

Iar cînd e vorba de profesie, mai mare jalea de ce anume ți se-arată privirii. Pentru marea specialistă în *flatus vocis*, amplul serial analitic în opt părți *Cultura română între comunism și naționalism*, publicat odinioară de Mircea Martin în paginile revistei *22*, devine un... *"interviu conjunctural"* (?). Între un studiu academic și un interviu probabil că mai există, pe ici pe colo, niscaiva deosebiri. Ca să nu mai vorbim despre opinia care îi reproșează Alexandrei Tomiță stîngăcia de-a se lua după opiniile neserioase ale unui Mircea Martin, ca și gafa de-a *"subevalua puncte de vedere adverse mult mai profesioniste și mai în cunoștință de cauză, cum cele ale lui C. Stănescu – rafinat cunoscător al istoriei literare recente"*. Atunci cînd, între studiul academic elaborat de M. Martin și activitatea ieftin-gazetărească a lui C. Stănescu, cineva ca Nicoleta Sălcudeanu îl discreditează pe cel dintîi, în schimb îl acreditează pe al doilea, opțiunea ne spune multe despre calitatea emițătorului de judecăți. Dar a-l promova, cu aceeași mișcare, pe alde C. Stănescu, frenetic propagandist comunist de-o viață, ba la *Scînteia*, ba la *Scînteia tineretului*, ba la *Adevărul*, ba la *Adevărul literar și artistic*, pînă la gradul de – *risum teneatis!* – *"rafinat cunoscător"* de literatură, asta ține nu doar de incompetență, ci și de nerușinare. E greu să mai publici azi pe la *Cultura*, fără să te guduri pe lîngă redactorii din cazarmă...

În consistenta ei cercetare, Alexandra Tomiță consemnase eforturile *"rafinatului"* C. Stănescu de-a trage sforile și de-a îngloba, în mod fraudulos, o personalitate de talia lui Mircea Zaciu printre pionierii protocronismului (vezi p. 86 etc.). Însă, precizează limpede autoarea studiului, M. Zaciu a rămas mereu, de-a lungul anilor, pe lista *"antiprotocroniștilor declarați"* (vezi p. 218 ș.a.). Ce noroc că vine acum o Nicoleta Sălcudeanu și, în recenzia ei despletită, îi reproșează tocmai Alexandrei Tomiță că l-ar include pe M. Zaciu printre protocroniști și, cu aceeași mișcare, îl complimentează pe C. Stănescu pentru cît e de *"rafinat"*...!

Rea-credință, falsificare patentă, tendențiozitate, umoare neagră, neprofesionalism în selectarea surselor, violențe gratuite de limbaj – cam multe bube într-o singură luare de cuvînt. Nicoleta Sălcudeanu e rugată să cînte la altă masă. ■

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

poezia

Bianca Felseghi s-a născut în Cluj-Napoca, la 23 martie 1983. Este licențiată în jurnalistică a Universității „Babeş-Bolyai". În prezent este redactor la cotidianul *Ziua de Cluj*. N-a publicat până acum poezie, dar a colaborat la trei volume de reportaje sau eseuri, coordonate de Ruxandra Cesereanu: *A doua Curte a Miracolelor* (2004), *România înghesuită* (2006) şi *Anunțuri mortuare în Re* (2008).

În poemele Biancăi Felseghi e sesizabilă, încă din debutul lecturii, o anume apetență ludică, juvenil-teribilistă, căreia îi face loc uneori o la fel de juvenilă *confesiune* afectivă. Deşi discursul liric nu e închegat, nu e finisat suficient, imaginile au o pregnanță ce suplineşte această deficiență formală. Cititorul poate rămâne însă, după lectura acestor versuri, cu senzația de joacă şi tristețe *proaspete*, adică onest narate şi livrate nefiltrat. ***(Claudiu Groza)***

Bianca Felseghi

1.

Îmi dau în cărți de tarot.
Câte una, câte trei, în cruce. Amin.
Aleg pietricele norocoase, chilipir de coviltir
din cele mai bune: aztece şi egiptene. Altă valoare
au ele, în buzunarele mele, înțelepciunea
faraonilor
mă luminează la portofel.
Închid ochii şi număr perechile:
l-am văzut de două ori, era pe a doua stradă la
dreapta,
am încurcat dreapta cu stânga tot de două ori,
numele noastre unite formează un număr de
maşină. Ce ciudat!
Cred în mine, cred în tine, cred într-unul atotputernic nebun
spânzurat cu capul în jos de cerul cel sus
unindu-şi palmele cu sublima supunere a unui
condamnat la moarte
de pământ.
Cred în ultima privire ce pretutindenea e, mă subjugă
precum ochii regelui de cupă în tronul său.
Cred fără tăgadă în atingeri, în beție, în satiri
buni de glume,
în apaşi deghizați în pirați
fără corăbii, acostează mereu femei. Cred în ei.
Îmi dau în cărți de tarot,
Cu mâna mea tremurată de teorii gnoseologice şi
escatologice, sau de la
fumat,
trag viitorul şi mă uit la el: bă, frate! -Ți bați joc
de mine...

2.

azi...
mi-am pierdut o mare iubire.
de azi, pieptul meu va căpăta contururi de bărbat,
degeaba mai cresc pe el sânii,
de azi, creştetul tău atârnat în prelungirea
mâinilor mele
ca să te mângâie,
va avea un loc comun, pe umeri.
când m-ai strâns în brațe tremurai
şi mi-ai sărutat un deget,
eu ți-am atins cu jenă părul, pentru că era o despărțire,
firește, nu doar o simplă atingere.
azi simt cum trec prin mine bucăți
rupte din fotografii pe care aş fi vrut să le fi făcut,
cuvinte pe care ni le spuneam, dar în recurență,
cu încetinitorul,
tu sărind în apă, undeva la munte - ce mai contează unde,
eu adormind cu telefonul la tâmplă aşteptând
mereu să suni - ce mai contează când,
tu, închis în casă şi răcit, plimbând un ziar -
încotro, nu contează.
de azi, e trist, e drept, zâmbetul oricărui bărbat
mi se va părea un atentat cu bombă,
poveştile despre tine vor dispărea în urechile mele
sub formă de zvon,
când aerul va mirosi a pucioasă voi fi ştiind că ai
trecut pe acolo
înaintea mea,
când o țigară uitată va fumega pe masă,
voi şti că ea îți va fi atins buzele. De azi...
voi purta în urechi cercei.
Pe care nu i-ai mai dat nici unei fete.

4.

de-aş fi creştin ți-aş spune hai să-i punem o cruce
şi să ne amintim pios
de ce-ar fi putut fi.
de-aş fi păgân, ți-aş zice însă:
iubeşte-mă tu,
iubeşte-mă,
ca şi când ai avea
sânge pe mâini
şi un cadavru ascuns în pivniță
iubeşte-mă, îți spun,
căci fariseii
şi mincinoşii
şi uitații
şi nefericiții
şi cei pierduți
şi cei trădați
şi vameşii
şi propriii noştri apostoli
ne vor vinde şi ne vor huli.
aliatele noastre, pietrele,
vor urla
pe marginea drumurilor şi vor cădea
ca vorbele
aruncate cu furie în maria-magdalena...
...răstignită la poarta cetății
între mine şi tine,
două brațe de cruce.

■

emoticon

Uvertură sau Ușorii pași, între ușorii ușii,-i trec pragul (ușii) de mai mare dragul

Șerban Foarță

Una din prietenele mele este Uşa. Mătuşa Uşei este Poarta, cu care, însă, nu-s bun prieten, - cum nu sunt portăreii cu uşierii. De altfel, chiar şi prietenia mea cu Uşa mai scârțâie, din când în când: când o trântesc sau o forțez. De forțat, ce-i drept, n-am prea forțat-o, dar câte-un umăr greu tot i-am mai dat. În rest, mi-e dragă pentru că-i o rază: e raza unui arc de cerc. (Nu mă refer la uşile turnante, nici la acelea japoneze, ce glisează). E pentru ce aduce cu o carte cu paginile (inclusiv ambele-i coperți) compacte. De fapt, e o copertă fără carte; dar, dacă ştii cum s-o (între)deschizi, ai ce citi într-însa. Coperta-i, dată-n lături, lasă, de obicei, să se-ntrevadă decoruri, personaje, chiar şi intrigi. Multe se țes în dosul uşilor închise. Eu, însă, nu vorbesc de uşi, ci doar de Uşa. Vara, ea poate fi un evantai: Uşa,-n du-te-vino, adie tot mai reavăn... Pe prietenele altora le cheamă Puşa, Nuşa, - iar dacă-s mai în vârstă, Tuşa. Pe-a mea o cheamă simplu: Uşa. Diminutivul i-ar fi Ushy (cu, evident, *sh* & *y*). I-ar plăcea, însă, nişte nume numeroase, şanjabile în funcție de propriile-i mişcări şi ipostaze: Învârtecuşa, Jucăuşa, Pituluşa, Capitonuşa, Tiptiluşa. Când este prevăzută cu un lacăt, s-ar învoi s-o cheme Lăcătuşa (pentru că nu e snoabă, nici fițoasă, - potrivnică, din principiu, a lucr[ător]ului manual). Tot astfel, când e zăvorâtă, s-ar bucura să-i spunem, Zăvoruşa. (Oricum, când era mică-mică, îi ziceau, cu toții, Bebeluşa). - Dacă aş fi oleacă mai gelos, aş suferi din pricina faimosului Capac, rege sau zeu precolumbian. Uşa mea, însă, nu e o regină, fie şi dacă e „regina" mea!

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Căpitanul prafului (o poveste)

Alexandru Colțan

Alexandru Colțan (n. 20 august 1974) a studiat informatica şi filosofia la Universitatea de Vest din Timişoara. Autor al volumului *Etapele Salvării în filosofia religioasă a buddhismului originar* (Târgu Jiu, Ed.Ager, 2000) şi coautor al volumului *Ca la o linie de start* (Timişoara, Editura Marineasa, 2007).

Timpul: anii Conspirației prafului

Locul: România, o cârciumă vineție de gară, cu manele şi fum de mititei

Personajele: Poema în pielea goală, Personajul-care-este, Gică Oțet, Aron coadă de maimuță. ro şi altele

Prima parte

Țăranul Rural (intrând odată cu notele discordante ale gării, care compun şi dizolvă cadre, asemeni pulberii dintr-o rază de soare): Hă! Hăăăă!... ia uite-i ! şălgeii moşului!

Poema în pielea goală (păr scurt, priviri globale): Vai, mi-e rău. (tare) Ieşi dracului afară de aicea!

Țăranul Rural (poartă pantaloni chinezeşti de trening şi o pufoaică): Ce-ai, mă, eşti bolundă? Voi cine sunteți, că nu vă cunosc?... Io îl caut pe Căpitan...

Personajul-care-este (un individ format din dungi de alb şi valuri de pofte, sub un strat scorojit de oboseală): Da, şi noi vorbeam despre el. Să facă bine să curețe mizeria asta, că ne-a orbit de tot!... Ne-a intrat şi în gură!

Noul venit îşi caută un scaun, numai că în birt nu mai rămăsese decât o masă pătrată, la care celelalte personaje îşi împărțeau o sticlă de bere. Țăranul afişează o figură speriată, dar nimeni nu pare să aibă vreme de asta. Pesemne că aşa le era scris, îşi zise, ca şuvoaiele de praf care se ridicau şi se răsuceau pe deasupra câmpiei să le îngroape tot satul. O clipă urmări cum tălpile mici de nisip se ascundeau printre tomberoane şi se strecurau înăuntru, pe uşa deschisă. Apoi (către ceilalți): Dacă îl vedeți, să-i spuneți că l-am căutat ...Io mă duc cătă oraş....o să-i dau un mesaj, că mi-e preten... (către Poemă) Mai taci focului! (iese). În urma lui, autorul scoase un carton, notă pe el „Închis – inventar" şi îl atârnă pe dinafară, de clanță.

Personajul-care-este (cel care în tinerețe rătăcise prin prozele lui Slavici sub înfățişarea lui Lică): De fapt, eu îl cunosc pe tipul ăsta de-şi spune Căpitanul...Vă spuneam, era odată o lumină mai limpede, vânzătoarea de loto şi cafeneaua în care mă întorceam din toate expedițiile, însoțit de o mapă cu încheietorile uzate. Câteodată ploua, iar zugrăveala de humă... (pentru a-l întrerupe, autorul stropi din telecomandă un snop de sunete cacofonice).

Aron (umplându-şi paharul): Ştie cineva cum se ajunge cu maşina la Barcelona şi cam cât ar costa, pls?

Personajul (către Poemă): Ce zici, parcă s-a întețit şuieratul?

Poema (către Aron): Nu-l mai asculta, că iar începe ăsta cu minciunile ...

Gică Oțet (bărbatul-ghips, idei – bărcuțe de hârtie): Eu cred că acuma e prin Apuseni, umblă aiurea în loc să ne ajute, că ne pierdem şi bruma de avere...

În vremea aceasta, gândurile Personajului continuau să îi coboare treptele alunecoase ale aducerii aminte, îi răscoleau magaziile, aruncându-i pe linia de fugă a conştiinței, ca într-un joc de bile, napolitane şi locomotive, fețe încruntate, zimții rupți ai emoțiilor, mărul rotat pe sub care urmărea încă norii cu ferestrele sparte cu mingea. „Da, chiar a fost odată un început, continuă el pentru sine, mărgelele de Cibo se legau pe atunci în şerpi fantastici Uroboros care ocoleau pământului în optzeci de zile, iar printre blocurile înverzite de igrasie răsărea acelaşi soare de acuarelă. Pe Căpitanul prafului l-am cunoscut în anul Varicelei, îl chema Alin şi era cu un cap mai mic decât noi toți, nu mai vorbesc că nu-i plăceau nici corcoduşele şi nu ştia nici fentele braziliene. Drept să spun, mi-a stârnit râsul încă de la primele apariții, căci avea obiceiul să îşi umple gura cu pământ, hei, prostule, ce te-a apucat, mănânci țărâna morților, îl luase furios la rost Ştirbu şi imediat după aceea toate poveştile copiilor s-au lungit, ca arcurile din canapeaua lui Ciocârlan, către urechile părinților. Apoi mă obişnuisem şi îi urmăream adesea cu uimire mâna, care ne desena prin colbul trotuarelor tot soiul de făpturi ciudate, animale care beau apă, copaci cu milioane de petale, *cauboi* şi balauri, oraşe gigantice din care făceau ochi personaje care se ridicau, încetul cu încetul, se multiplicau, alergau şi se războiau, îşi schimbau înfățişarea şi mureau singure pentru a renaşte, ca şi cum roțile maşinilor le-ar fi insuflat o viață fără sfârşit. Ce nu îmi plăcea la el era că puştiul hotărâse la scurtă vreme să nu se mai spele, iar hainele ajunseseră să îi spânzure de gât murdare şi roase, de parcă s-ar fi transformat şi el cu totul într-un fel de ființă a prafului. Bineînțeles, copiilor le era interzis să-i vorbească, iar Ştirbu şi cu Manuel Pocăitu..."

Poema (zâmbind misterios, către Aron): Nu poate fi prin Apuseni. Nu te mai lua după Gică, habar n-are.

Împinsă de singurătatea miriştei, pulberea îşi făcuse loc printre scândurile cârciumii şi creştea la fiecare mişcare a vântului. De la tejgheaua sa, autorul acoperi alene cu sonorul televizorului țipetele câmpiei dezlănțuite.

Aron coadă de maimuță (şterge cu dosul palmei țărâna care se întindea pe masă): Bine, stau o noapte în München într-o benzinărie, dar apoi pe care autobahn mă bag?

Personajul : Pământul vine peste noi, pământul cere răzbunare...

Gică Oțet (nostalgic): Ehe, când o veni Căpitanul, atunci să vezi !... (apoi scoate vioi un pachet din buzunar): Hai mai bine să facem un pocheraş, ce ziceți? Cine pierde, dă berea..

De afară, firele furtunii curgeau odată cu vocile oamenilor, se înnodau între ele şi se țeseau repede într-o rețea a spaimei. Țăranul Rural bătea cu pumnii în uşa zăvorâtă: Săriți, oameni buni, vine prăpădul!...

Personajul (către sine): "...poate că tocmai îndelungata sa prietenie cu praful şi setea de răzbunare dospiseră în Alin puterile acelea extraordinare care, peste ani, i-au adus şi renumele. Aşa se face că într-o zi Mişu Găinaț veni în fugă să ne aducă teribila veste că băiatul cel nou oprise vârtejul care rupea crengile şi umfla colburile din cinci străzi. Aşa aflarăm că piticul se ridicase în mijlocul vijeliei, pocnise din degetele mâinii stângi, cum se face la nuntă, iar pana prafului se despărțise, ascultătoare, pe două coloane, alunecase peste capotele maşinilor şi dispăruse înghițită de cine ştie ce gură. Oricum, de la întâmplarea aceea, mogâldeață se pricopsi cu funcția de mare vrăjitor al Zonei B7 şi scăpă de scuipat şi de pişcărici"...

Aron avea doi popi, iar Gică ful de dame. Personajul pierduse şi îşi umplu paharul, apoi i se adresă iritat autorului: Domnule, oamenii ăştia zbiară ca măgarii, nici nu ne mai auzim între noi!

Aron (privind distrat canalul de manele): Eh, ce zici de bucățica asta?, însă autorul continua să-şi rontăie amintirile din punga sa de plastic. Cititorul, personaj al unui autor anonim, îi privea cu compasiune.

Poema strănută, apoi îşi şterse nasul cu o batistă cenuşie. Şi ea îl cunoştea, ba chiar foarte bine pe Căpitan, căci şi-l imaginase de atâtea ori, încât visurile i se amestecau cu amintirea de nu le mai putea deosebi. Îşi scărpină un picior, scoase o țigară, dar curentul îi fură scânteia brichetei şi atunci simți cum cineva apasă pe o pedală de start şi că țâşneşte cu viteza gândului printre bârnele pe care se acuplau şobolanii, pe deasupra gării, peste acoperişurile caselor dărăpănate. În mod curios, pe măsură ce se pierdea în tunelul imaginației, trăsăturile i se ascuțeau, i se strângeau, apoi o coamă roz-electrică îi acoperi ceafa şi Poema noastră deveni pe de-a-ntregul o Femeie-piaptăn.

„Visul nr.1: ne aruncaserăm cu toții înainte zdrobind, urlând, sfâşiind tot ce întâlneam în cale, unul înhață damigeana şi o dădu peste cap, vedeam cum focul îi aprinde măruntaiele, îi coboară până în picioare şi apoi urcă, prin țevăria nervilor, ca să-i mănânce gândurile şi să-i țâşnească prin ochi, camera de cămin se îngustase şi se alungea, circul mirosului de vodcă, bucățele de cuvinte şi de biscuiți, ce mai vrei, fată? explozia scrumierei de perete, ha ha ha, sângerezi ca un porc, muzica asta era bestială, asaltați din toate părțile de lumină ca de sticlă pisată, blonda începe să se dezbrace, mai uşor, bă javră, respirațiile se adunau unele în altele, forme rostogolindu-se în toboganul culorilor, apoi în sunete cu şapte limbi, înainte, tot înainte până la moarte şi înapoi, până când urletul îți părăseşte curat pieptul, străbate tot cerul şi apoi îşi soarbe tăişul, ca un briceag de argint... pe neaşteptate, în cameră apăru tânărul Căpitan, tu cine naiba mai eşti, îl întrebă şi atunci simți cum într-o clipită privirea lui vie se lungeşte, o parcurge până în întunericul unor vârste necunoscute, o perforează fără cruțare până la miez, ochii aceia minerali în care lumina se distila şi se curba, apoi ieşea ca dintr-o capcană, privirea pe care atâta vreme o căutase înnebunită prin baruri, prin gări şi prin săli de lectură, ochii pe care-i sperase în nopțile scurte de fosfor, arse una după cealaltă ca bețele de chibrit, erau în sfârşit lângă ea, acolo, la un pas, iar lumea întreagă se aplecă şi pocni ca un mugure în sute de vrejuri care dansau şi se răsuceau de-a lungul şi de-a latul odăii. Numai că necunoscutul zâmbi, se întoarse pe călcâie şi închise după el uşa fără o vorbă."...

Erau deja la a treia mână, Personajul pierduse şi se retrăsese în turnul său albastru de oftică, iar Femeia era sigură că Gică trişează. Doar printre interlopi era cunoscut sub porecla de Gică Milion.

Gică: Eh, biată țărişoară, vai ş-amar de tine...(bate cărțile)

Aron: Vai ş-amar de noi... Mai vrea cineva restul ăsta de bere? (îşi toarnă). Afară-i jale, ia auzi-i cum fug să se ascundă... Iar s-au oprit trenurile...

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Gică (satisfăcut): Hă hă hă!

Alunecând parcă fără zgomot, dunele de praf le îngropaseră, deja, încălțările şi le urcau spre genunchi. Furtuna începuse să scuture cu forță pereții de scândură. Autorul analiză nişte dialoguri, apoi îi făcu un compliment cititorului.

Personajul (pentru sine): Țara lui Papură Vodă, ce mai..

Femeia se foi puțin în scaun, o cam mânca pielea, schimbă trei cărți, dar al doilea vis se lipise prea bine de primul ca să se mai poată desprinde:

„Ne aşezaserăm de data aceasta la umbră, cu un copac înalt sub cap şi ne aruncam cuvinte, ştiam, în spate se întindea dezastrul, satele cu drumuri desfundate, prin care nu intrau nici doctorul şi nici poliția, oraşele vagaboande prin care Dictatura prafului arunca sămânța dezolării, toți oamenii aceia îmbrăcați în haine de culoarea cenuşii, care nu mai vedeau, nu mai deosebeau adevărul de minciună şi vindeau tot ce apucau ca să fugă blestemând prin străinătățuri. După zeci de ani de înfrângeri, puțini mai păstraseră un dram de nădejde şi mai plecau urechea la zvonuri. Şi mai puțini îndrăzneau să mai povestească despre aparițiile Căpitanului, cu hlamida sa de hârtii de ambalaj şi de sticle goale pe umeri, împărțind comenzi de pe puntea corabiei de praf armatelor sale echipate cu aspiratoare, cu perii şi mături. E adevărat, nu se cunoştea cu siguranță nimica, dar şoferii de autocare asigurau că omul acela există, că îl văzuseră pe fronturile din Ardeal şi că, după bătălii crâncene, locuințele, fabricile, ba chiar şi străzile oraşelor străluceau de curățenie. Toată lumea ştia doar că luptele erau grele şi trebuiau purtate continuu, căci pulberea era vicleană, se prefăcea doar că se retrage, ca să apară peste noapte cu efective sporite şi să îşi recucerească pozițiile. Pentru un timp se auzise că elevii unei şcoli din Moldova, însoțiți de profesorii de educație fizică, îi luaseră urma prin Ceahlău. Apoi, că nişte investitori străini fixaseră o sumă pentru cel care reuşea să-l momească în capitală. Cei mai mulți, însă, le rânjeau în față, convinşi că totul nu era decât o scorneală ca atâtea altele şi se mulțumeau să se vaiete prin colțuri. Printre ei se numărau şi înfrânții, care se obişnuiseră atât de mult cu gunoiul, încât şi-l strângeau acasă în grămezi, ca să le dea de furcă pompierilor.

În vara aceea nu eram decât nişte oameni alungați din lume către marginile mării. Căpitanul se lungise lângă mine pe iarbă, iar eu sporovăiam întruna, îl întrebam ce găseşte de râs într-un prăpădit răsărit de soare încărcat de alge şi de ioni, mai erau: babe unse cu nămol, valuri încărcate de spumă. De curând se scufundase un vapor, iar curenții aduceau pe plajă scânduri sparte şi etichete. Nu ştiu, poate că era numai vina mirosului de iod, dar toate păreau noi în dimineața aceea, îmi strângeam mai departe tricoul pe mine şi Căpitanul mă privea în tăcere, nu părea să îi treacă prin cap ca să-mi spună „ştii ce, hai să ne purtăm ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, hai să nu ne mai facem vinovați de războaie, de impresii şi de cuvinte. O să vezi. Dansul e simplu. Întotdeauna începe cu cei mai simpli paşi", dar el nu, el mergea de-a lungul țărmului şi eu am schițat un surâs, apoi am început să zâmbesc în răstimpuri privind cum se îndepărtează, cum trece mândru mai departe, cum construieşte unul după altul castele de nisip şi cum le distruge, cum se ascunde şi cum îşi croieşte drum cu mâinile în buzunare, asemenea valului cel mare care aleargă şi nu se mai întoarce, care nu uită şi nu iartă niciodată şi care înfruntă praful cu pasiunea florii de salcâm. Îl urmăream de la distanță, aprinzându-mi din când în când țigara de la un tăciune, strigam, punându-mi palmele la gură şi îl auzeam apoi, chemându-mă, ca pe un ecou, de la mari depărtări. (aici, cititorul o întreabă pe Femeia-piaptăn câți ani are Căpitanul şi, la urma urmei, cu ce se ocupă. Surprinsă, Femeia îşi înăbuşi un râs din acela vechi, cum ar spune Personajul, cumpărat pe sub mână de la măcelărie).

Țărâna se ridicase până la înălțimea ferestrei, formând movile care vibrau într-o notă acută. Când autorul aşează o altă sticlă pe masă, un glas de femeie care naşte sfâşie pentru o clipă pânzele furtunii.

Gică: Domnilor, poate ar trebui să-l căutăm pe Căpitan... deja nu mai văd cărțile.

Aron: Foarte bine, să îl căutăm... suntem în nisip până la mijloc.

Femeia-piaptăn (ironică): şi când îl vezi, cum îl recunoşti, hm?

Personajul (dintr-o dată): Aşa-i, tu habar n-ai cum arată! Ai vreo amintire cu el?

Gică (îşi aruncă peste umăr fularul, apoi continuă, emfatic): Bă, io când l-am cunoscut era deja om făcut, l-am văzut la defilare, mi-a părut că în hambare, dincolo de aparență, vână, leac sau competență, poartă-n sine nu speranță, ci alean, ce să spun, mare hatman...

Aron coadă de maimuță înghețase-n conversație, tot sperând la emigrație (către Gică): Să te cred, să nu te cred?

Autorul: Va să zică nu-nțelegi, Căpitanul e un mit, sunteți toți doar nişte blegi!

Femeia-piaptăn (cătrănită): Vântul ăsta te-a tâmpit! (atunci izbucneşte scandalul, toți încep să vorbească peste ceilalți, Aron strigă: ba pe-a mă-tii, Femeia – peste câteva zile, pe mess: Gică, eşti un bou, Personajul lasă în urmă un purcel de cerneală, care face lectura incalificabilă. Autorul strigă la ei, îi amenință cu concedierea, apoi îşi cere scuze cititorului, dar este chemat de urgență la telefon. Se trage cortina; se pot aprinde licuricii metaforici ai țigărilor.)

Partea a doua

(În acelaşi decor, perdeaua se ridică, surprinzându-l pe autor în timp ce încerca să îl scoată afară pe Aron, considerat verigă slabă. Acesta ține piciorul la uşă, vrea să spună ceva, dar autorul apasă hotărât pe Delete. Vijelia împinge însă personajul înapoi, odată cu limbile de leu ale prafului, care întunecă privirea. Autorul nu se lasă, îl aleargă până la pagina 3, unde îi trage un şut în spate, dar Aron se ascunde sub semnificațiile cuvântului „papură" şi tace chitic. Când este descoperit, spre dezamăgirea cititorului, îşi trage pe el o geacă second hand şi revine pe scaun, de unde amenință cu drepturile personajelor.)

Székely Géza Orans II

Gică desfăcuse o nouă sticlă de bere şi turna academic în pahare. Nisipul negru se ridica în picioare de balerină şi rotea de jur împrejurul mesei. În sfârşit, autorul stinse odată televizorul ăla, căci cititorul începuse să caşte.

Gică (spre Femeie): Tu ce-ai avut, mă, trei bucăți cu doiari în coadă?

Femeia- piaptăn (băgându-i mâna sub nas): Păi, nu se vede?

Gică: Nu se mai vede nimic, ce să...Cine dă berea?

Personajul: Păi o dai tu, că io am dat două.

Gică (important): E, o dau eu...Tu ce ai, ia să vedem. Aha, aha.. (mormăind) Ehe, nu vine odată Căpitanul, că şmecherii ăştia...

Aron (către Gică) : E numai din cauza autorului.

Gică (hotărât): Nu dau nicio bere! Să meargă cineva să îl caute pe Căpitan!

Cârciuma se zguduia puternic, din toate şuruburile. De afară, zeci de degete începuseră să tragă cu furie de scândurile pereților, până când autorul le lovi cu lopata.

Personajul-care-este (cu o voce puternică) : Foarte bine, să îl căutăm!

Aron: He he, uşor de zis...

Datorită amintirilor, o durere mare de măsele îi tricota autorului o realitate alb – negru din care senzațiile, acre precum veninul de broască râioasă, îi sugeau orice rămăşiță de bun simț; la ce bun să îți mai rupi dinții în realitatea asta costelivă, uscată, îşi spuse, să mai cauți pe cine ştie cine...): "...când ştii că în cele din urmă trebuie să te ridici şi să pleci mai departe, angajând alți oameni, cu alte pretenții, să le haşurezi gânduri, să le pictezi privirile, să le suporți fițele. Mereu aceleaşi personaje, le vezi curgând în timp, ocupând spații, rupând cu mâinile cerurile de carne pentru a-şi astâmpăra foamea, studiind în biblioteci, atacându-se, rănindu-se, nimicindu-se unele pe altele, continuându-şi ideile primitive, peste care giulgiul prafului se lasă ca un râset. Mai bine să stăm frumuşel pe tuşă şi să mestecăm, să respirăm şi să ne înmulțim exponențial, lăsându-i pe Marii Farsori, precum Căpitanul, să inventeze roata. Cine era, la o adică şi Căpitanul acesta, dacă nimeni nu îl cunoştea, dacă nu apăruse nici în jurnalele sportive şi nici în *tocşouri*? Îl văzuse oare cineva? Poate că era doar un *nickname* sau vreun personaj de duzină al unui autor de mâna a doua... şi chiar dacă ar exista, ce-ar putea face? Nu încercaseră oare şi alții să se pună cu praful – şi ce mare scofală făcuseră? Să continuăm deci să ne strâmbăm civilizat unii la alții, să poreclim obiecte şi stări, puncte – puncte, să ne dăm aceleaşi explicații, să ne îngrăşăm sau să slăbim, să urmărim rubrica meteo. Nu putem fi decât martorii incomozi ai doctorilor, ai şoferilor de taxi, ai bişnițarilor şi eroilor, ai lui Stephen Hawking şi ai după-amiezelor de duminică, condamnați la o singură aruncare de zaruri. Să tragem deci peste noi covorul acesta de ziare, de ambalaje şi peturi şi să ne mulțumim cu plânsetul dulce- sacadat, al manelei". (Aici autorul roteşte cuvântul „manelei" în sens invers acelor de ceasornic, dar cititorul nu mai este demult impresionat). De afară, însă, strigătul pustiului îi răspunse precum refrenul.

Femeia-piaptăn: Îl căutăm toți sau....? (după o clipă): Cine hotărăşte cine să-l caute?

Aron (îşi umple paharul): Păi votăm, nu?

(Continuare în pagina 24)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dan Coman, Francis Bacon și „urechea tridimensională”

Dana Kiosan

Dana Kiosan face parte dintre studenții pasionați de literatura română actuală şi de fenomenul artistic contemporan. Acest dublu interes a făcut ca, în lucrarea mai amplă pe care a consacarat-o poeziei lui Dan Coman, să încerce să fixeze unele din particularitățile de imaginar ale poetului antrenînd un demers comparativ cu universul plastic al lui Francis Bacon. O face într-o lectură inteligentă, matură, nuanțată, care merită pe deplin premiul acordat de revista „Tribuna” la sesiunea științifică a studenților. (Sanda Cordoş)

Deşi folosesc mijloace de expresie diferite, cei doi artişti creează **viziuni** uimitor de asemănătoare. Ceea ce îi leagă nu este doar maniera de reprezentare artistică a corpului-corporalității, ci şi un anumit gen de atmosferă, destinsă, pe cât de tensionată, burlescă, dar totuşi tragică, afirmând, dar negând cu străşnicie, altfel spus, un loc al irezolvabilului, dar şi al trăitului, prin excelență. Ceea ce Francis Bacon numeşte „exhilarated despair”[1], pe urmele nietzschee(a)nei *ştiințe vesele*, devine, la Dan Coman, histrionism apocaliptic şi farsă a morții. Ambii reflectă, prin distorsiune, în operele lor, o lume de mult desacralizată, marcată de eşec în toate compartimentele sale fundamentale: moral, ştiințific, religios. Aceste spirite „desvrăjite” surprind, în creațiile lor, un om conştient de faptul că este doar un animal printre alte animale şi de lipsa de sens a existenței sale, dar care trebuie să-şi inventeze iluzorii moduri de supraviețuire. În aceste condiții, violența devine mijloc de afirmare a vitalității şi formă de exprimare a sinelui fragmentat. Ceea ce lipseşte în aceste poeme/picturi este sentimentul fatalității. Starea de criză nu este percepută ca un prolog al sfârşitului, ci este trăită într-o mereu înscenată simultaneitate. „Apocalipsa” va fi trăită la infinit şi cu o plăcere nedisimulată de entități fără contur, etern deformabile, fiindcă nu există nimic care să le predetermine forma/conținutul, nici în afara, şi nici înăuntrul lor. De aceea, entitățile celor doi artişti vor fi instabile şi procesuale, fără a ajunge la vreun rezultat discernabil. Ca o fugă disperată, cu respirația întretăiată, pe o frânghie al cărei capăt nu poate fi nicicând întrezărit. Este şi o viziune întoarsă a vieții, după cum va fi o viziune întoarsă a morții; în asta ar consta presupusul satanism al celor doi, răstălmăcirea şi încăierarea la Dan Coman, pictarea pe dosul pânzei - chipurile, pentru o mai mare aderență şi durabilitate a culorilor - violența şi sexualitatea debordante, la Francis Bacon.

Atât pentru Dan Coman, cât şi pentru Francis Bacon, trupul va fi nu doar loc al paradoxului, ci şi al creației artistice înseşi. Amândoi împărtăşesc obsesia corporalității, tratând-o prin procedee înrudite. Pentru această încercare de analiză vom avea în vedere volumele *Anul cârtiței galbene* şi *Ghinga* şi câteva lucrări din seria *Studies of the Human Body*, semnate de Francis Bacon, temă reluată de-a lungul vieții sale în nenumărate pânze.

Din punct de vedere **tehnic**, se poate vorbi despre câteva elemente/procedee esențiale în negarea/reafirmarea unei corporalități convulsive, dar izbitor de... reale. În cazul pictorului englez, avem de-a face cu o pereche antinomică - care nu se rezolvă niciodată într-o dialectică - între corpurile evanescente, acele „fugitive bodies” şi efortul de a reconstitui şi chiar reinventa, artistic, carnalitatea corpului uman (♀). De aceasta din urmă se leagă şi „urechea tridimensională” din titlu, formularea datorându-i-se unui alt artist contemporan, Damien Hirst, într-un interviu despre Bacon: „You go up to it and it's, like, the ear is made of oil paint, but it's almost like a relief. It's almost three-dimensional. You've only got to get oil paint and do an ear, and you paint over it three or four times and it starts to be raised off the canvas. It's like you managed to stick a fucking ear on.”[2] F. Bacon reuşeşte să deschidă, pe calea „reformulărilor” vizuale, impresia de relaționare nemijlocită cu materialitatea corpului din pictură, tot astfel cum Dan Coman „activează” lentilele cititorului, aducându-l într-o insuportabilă apropiere de trupul anamorfotic şi de sinele care încearcă să-l locuiască. Revenind la procedee şi la natura antinomică a tipului de reprezentare corporală ilustrat de F. Bacon, acestea ar fi, în mare, trei: 1. punctul de plecare este o „schiță” a corpului sau un corp fracturat, caricaturizat, dar totuşi recognoscibil sau recuperabil pe calea recompunerii operate de privitor[3]; 2. o contaminare a părților corpului înscenat vizual, unele „topindu-se” în altele - de aici, senzația de corp „alunecos”, evanenscent - în vreme ce altele dispar, pur şi simplu, atrase parcă într-un vârtej al nimicului[4]; 3. tuşe energice, stropi de vopsea aruncată pe pânză, gest violent prin care trupul îşi reafirmă carnalitatea, visceralitatea ce pare să răzbată cu furie din pânză.[5] Corpurile lui Francis Bacon, întocmai acelora din poemele lui Dan Coman, se „fac” sub ochii receptorului, în sensul în care nu pot fi decodificate în virtutea unor discursuri culturale ori ştiințifice preexistente, ci ele îşi fabrică propriul discurs sau măcar încearcă, precum şi propria carnalitate, această stranie simultaneitate, un fel de aruncare ireversibilă într-o procesualitate care se auto-generează la infinit, creând frustrarea cititorului/privitorului pentru care trupul devine lizibil şi ilizibil totodată.

De aceea, trupurile nu sunt niciodată „aceleaşi”, după cum nu sunt nişte trupuri în accepțiunea lor obişnuită, fără ca vreunul dintre noi să poată afirma că sunt altceva decât trupuri. În celebrele sale tripticuri, Francis Bacon creează iluzia unei endoscopii a mişcării corpurilor, ceea ce implică o reconfigurare a părților sale - şi aici intervin mecanismele de anamorfoză, ruptură, contaminare, repoziționare, exacerbare sau simplificare corporală - şi a spațiului prin care trece, spațiu asimbolic, marcat, cel mai adesea, prin figuri ale închiderii, este binecunoscută, spre exemplu, fascinația lui F. Bacon pentru ringul de box, ori ale reflectării, prin prezența frecventă a oglinzilor, de pildă. Trebuie spus că unul dintre inspiratorii pictorului englez - mai ales în privința descompunerii mişcării corpurilor - este legendarul fotograf Eadweard Muybridge. Să ne reîntoarcem la poemele lui Dan Coman şi la modul în care trupurile din aceste poeme oscilează între mişcări neobişnuite, plutiri suprarealiste, contorsiuni, balet mecanic, rotiri în jurul propriului corp şi nemişcare. În fapt, nu poate fi vorba despre o pendulare întâmplătoare a corpurilor între mişcare şi „înțepenire”, ci despre o ingenioasă periodizare a unei procesualități pe care poetul o îngheață adesea, sub forma unui stop cadru care o face, astfel, vizibilă. Dar ea nu se opreşte niciodată în punctul acela de „devoalare” vicleană, ci îşi continuă desfăşurarea. Şi la pictorul englez descompunerea corpului va fi totdeauna reluată, niciodată finalizată. Iar dacă la Francis Bacon, tablourile creează impresia de performare a corporalității, acea „flesh-in-action”, tot aşa, în poezia lui Dan Coman şi, mai cu seamă, în *Ghinga*, iluzia spectacolului care se joacă în fața noastră, ideea de performance poetic, devine o dimensiune fundamentală a receptării.

Cei doi artişti surprind, în creațiile lor, avatarurile unui **sine** fragmentat ori chiar dispariția sinelui. Fragmentarismul trupului - care presupune un fragmentarism al sinelui - se poate explicita în cel puțin două feluri: *a.* fie psihosomatic-ca schizoidie a cărnii corelată cu scindarea interioară, astfel explicându-se multiplicitatea, contaminarea, jocul de oglinzi, *b.* fie metafizic, prin dispariția ființelor şi apariția gradelor de ființare a unor entități rizomatice, ex-centrice sau a-centrice, aflate în imposibilitatea recuperării propriei integrități.

Dispariția sinelui nu are, însă, doar cauze de natură instrinsecă, ci ea poate fi privită şi relațional, ca o scurtcircuitare a modurilor în care identitatea ar deveni, prin raportare la alteritate ori la spațiul care o înconjoară, o entitate distinctă, de sine stătătoare. Din punct de vedere spațial, sinele se confruntă cu problema dihotomiei conceptuale *interior-exterior*. Într-una din pânzele lui Francis Bacon, o siluetă încearcă să deschidă/închidă o uşă cu piciorul. Postura insolită, nefirească a trupului aflat în fața uşii indică anxietatea şi chiar spaima „individului” în fața unei primejdii nenumite, ce ar putea fi localizată deopotrivă în interior şi în exterior, de vreme ce limita dintre ele este subtil minată[6]. Confuzia dintre subiectivitatea schizoidă şi lume va fi creată, în cazul pictorului englez, prin introducerea unor cadre bizare, plasate în vecinătatea corpurilor, uneori refractându-le, alteori devenind, împreună cu acestea, un soi de conglomerat inform - de pildă, introducerea capului uneia dintre figuri într-o ciudată cutie cu pereți transparenți (*Study for Human Body, 1991)* ori secționarea-refractare într-un paravan negru (*Study from Human Body, 1981)* [7]. În mod similar, poezia lui Dan Coman mizează pe o confundare a interiorului şi exteriorului, sinele din poeme fiind marcate de o aşa-numită „vocație” a exteriorității, care se transformă întotdeauna într-o angoasă, provocând întoarcerea înspăimântată a sinelui în „propriul” trup. Însă „propriul” trup nu este niciodată acelaşi, el nu poate fi asimilat unei autentice interiorități, ci se va constitui el însuşi într-o paradoxală interioritate-exterioritate. Limita dintre cele două spații nu e niciodată stabilă, atunci când este, şi pare pur arbitrară, cele două zone schimbându-şi după o logică necunoscută, locurile. De pildă, nu putem spune care este interiorul şi care exteriorul în *Ghinga,* de vreme ce marginile trupului ajung să se lipească de marginile lumii.

În privința raportării la alte entități, observăm cum în tablorile pictorului englez nu există

14

Black Pantone 253 U

alteritate. Şi aceasta din mai multe motive: 1. pentru ca o relaţie „eu"-„tu" să poată fi stabilită, trebuie să existe un „eu" distinct şi un „tu" asemenea, or, trupurile contorsionate, deformate, „amestecate" din aceste tablouri anulează posibilitatea perechii identitate-alteritate[8]. Tot astfel, atât în *Anul cârtiţei galbene,* cât şi în *Ghinga,* alteritatea este înlocuită de proiecţiile identitare ori devine o imposibilitate, nici ghinga şi nici viii neputându-se constitui în forme ale alterităţii. 2. Bacon preferă să aşeze, în pânzele sale, o singură figură, sugerând izolarea absolută a acesteia şi blocând, astfel, perspectiva închegării sinelui în raport cu un altul potenţial[9], la fel cum sinele din poemele lui Dan Coman îşi declară în repetate rânduri singurătatea şi claustrarea. În acest sens, ambii artişti îşi închid creaturile în spaţii sufocante: cutii, platforme, cuşti, la Francis Bacon, încăperi din care nu se poate ieşi, decât în alte încăperi din care nu se poate ieşi, în poemele lui Dan Coman. 3. pentru F. Bacon atracţia erotică devine unul dintre principalii catalizatori ai dezintegrării sinelui. Corpurile se amestecă, îşi pierd contururile şi aşa instabile. De aceea, trupurile sunt întinate, fragmentate, mai diforme ca oricând, dorinţa fiind unul dintre factorii esenţiali în dispariţia sinelui.[10] Şi la Dan Coman, atracţia cvasi-erotică dintre sine şi ghinga, dintre vii şi sine, dintre sine şi femeile care vin în vizită în *Anul cârtiţei galbene*-produce fie o anulare a diferenţei, prin tehnica imitaţiei, fie o serie de contaminări între cele două trupuri ce se contopesc adesea într-un nefiresc balet mecanic.

În concluzie, pornind de la creaţiile celor doi artişti contemporani, putem avea două atitudini: să constatăm - cu un suspin sau cu un rânjet sadic - dispariţia sinelui, una dintre „marile drame" ale postmodernismului regăsindu-se, astfel, şi la cei doi autori; să preluăm ideea paradoxală conform căreia, singura modalitate de supravieţuire a sinelui rămâne anularea posibiltăţii autodefinirii sau definirii relaţionale[11] - vs. spaţiu; vs. alteritate - ceea ce este un paradox în sine sau o omologare a sinelui ca o altă categorie negativă, printre atâtea altele, pe urmele ilustrului Hugo Friedrich.

Cât priveşte receptarea, şi ea suferă o mutaţie, devenind deopotrivă paradoxal-frustrantă şi activă. Frustrantă şi, oarecum, paradoxală, din cauză că, în ciuda senzaţiilor -sentimentelor pe care le trasmit: nelinişte, groază, chiar şi durere-în picturile lui F. Bacon - ele exercită o atracţie irepresibilă asupra receptorului. Pe de altă parte, deşi reprezintă trupuri distorsionate, stranii, ilizibile, creează aproape simultan impresia de „real", de apropiere primejdioasă în raport cu privitorul/cititorul, de familiaritate şi chiar complicitate uşor morbidă.[12] Activă, pentru că ambii artişti comprimă distanţa dintre receptor şi operă (?) cu ajutorul unor mecanisme ori obiecte „uitate" în tablou/poem: oglinda, camera de luat vederi, jocul de lumini, figura voyeurului la F. Bacon[13], oglinda, oralitatea, caracterul de performance poetic la Dan Coman.

Niciunul dintre cei doi nu îşi menajează publicul, receptorul trebuind să admită, de fiecare dată, că s-a înşelat în privinţa lecturii sale, trebuind să o reia pentru a ajunge la aceeaşi concluzie. Astfel, el se trezeşte prins într-un spectacol care se reproduce la infinit, însă de fiecare dată altfel. Asemenea „fiinţelor" ce populează poemele/ picturile celor doi, cititorul/privitorul pendulează între plictiseală şi spaimă, între pasivitate şi violenţă.

Note:

1 Eva K. W. Man., art. *Reclaiming the Body: Francis Bacon's Fugitive Bodies and Confucian Aesthetics on Bodily Expression,* rev. *Contemporary Aesthetics*

2 Gordon Burn, *Bacon's Got the Guts, The Guardian,* octombrie 2001

3 Tom Lubbock, *Francis Bacon, the Man Who Put the Pain into Painting, The Independent,* octombrie, 1998-„ The first is a quite solid and clear depiction of a face or body, albeit often severely caricatured and fractured - something you could make a model of".

4 *Ibidem*-„ some very fugitive dissolves and fades, by which one part of the flesh melds and sucks into another part, while others suddenly vanish away or cut off into the void."

5 Tom Lubbock, *art. cit.*-„ brush swipes and blots and splashes, where the paint no longer depicts anything, is just an energy, an attack, a twirl. But, because these gestures of real paint take off from the gestures that mean flesh, the effect is of the flesh literally breaking or smearing the picture's surface, becoming tangible".

6 Eva K. W. Man, *art. cit.,* „One example is *Painting* (1978), in which a naked figure tries to lock (or unlock) the door with his foot. The extremely artificial posture seems to express the danger and anxiety involved in this simple act. It remains unclear whether the danger is caused by something inside or outside, or by the act of drawing a line between inside and outside".

7 Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self,* apud Faye Hirsch, *Francis Bacon and the Loss of Self,* book reviews, *Art in America,* decembrie 1994-„ Such devices as the multiplication of interior frames or a displacement of corporeal forms onto landscape serve only to confuse inside and outside, subjectivity and the world"

8 Eva K. W. Man, *art.cit.,* „we see bodies as a series of fragments dangling on the string of the inner sensation of self, and lacking the wholeness that the self/other relationship would produce. Van Alphen specifically refers to this lack in *Self Portrait*(1969) in which faces are fragmented in such a way that we cannot decide whether formless elements belong to the faces of subjects or not."

9 Ibidem, „Bacon always avoids putting more than one figure on the same canvas because such togetherness would suggest the becoming of a self through the other. His work would rather fragment the subject or close out the possibility of a unified self."

10 Ibidem, „One interesting interpretation of the play of desire in Bacon is that the self may become indistinguishable from the other, and the outer body of the subject would then disintegrate, becoming no more than an aspect of the body of the other."

11 Eva K. W. Man, *art.cit.,* „We can see that Bacon seems to consistently deny the possibility that subjects can be defined by the space that surrounds them, and he provides no representation of subjects within a meaningful world, hinting that this is paradoxically the only way that the idea of self can be felt and kept alive, instead of being defined by others or by the surrounding space."

12 Faye Hirsch, *art. cit.,* „Van Alphen characterizes Bacon's "narrativity" as one in which the modernist gaze is destabilized even as it is seduced by an apparent readability".

13 *Ibidem*, „Bacon's subject matter is frequently concerned with perception and its tools - cameras, mirrors, lights - and the figure of the voyeur makes repeated appearances. Van Alphen sees Bacon as eroding the distance between the viewing subject and the painted object; Bacon's "procreative narrative," he says, "does not allow for a safe distance between viewer and a unified image, but . . . implicates the viewer, in almost a bodily way, in the act of production."

■

Székely Géza — Cântec cosmic II (2005)

Székely Géza — Allegro barbaro I (2006)

Black Pantone 253 U

Îngerul de gips și râsul posedatului

Maria Goje

Absolventă (la data apariției acestui text) a Facultății de Litere din Universitatea Babeş- Bolyai, Maria Goje are două calități rare: atenția specială pentru textul citit pe care îl cercetează în profunzime şi exigența față de propria lectură. Sînt două calități care o recomndă pentru prezența de acum în paginile revistei „Tribuna" (care i-a acordat un premiu la sesiunea ştiințifică a studenților care a avut loc la sfîrşitul lunii mai) şi, sper, pentru prezențele viitoare în paginile revistelor culturale. (Sanda Cordoş)

1. Premise - contextul producerii

„După ce m-am întors în țară, am publicat *Îngerul de gips*, ca să arăt încă o dată că sunt cel mai bun constructor de romane din România", susține Nicolae Breban în contextul unui dialog despre „tentația construcției", tentație care transformă romanele sale în echivalentele unor catedrale gotice (cel puțin la nivelul dezideratului auctorial). Orgoliul (afirmat) de a fi „cel mai bun" romancier este, probabil, o formă de subminare, prin autoironie, a utopicului superlativ: Nicolae Breban îşi probează limitele abstractizării punând la dispoziția publicului un roman „duşmănos, pentru că se termina cu o dublă negare: a existenței şi a nonexistenței"[1]. Alunecând între două morți, printr-o contopire cu „animalul său, pe care nu i-l vânduse nimeni"[2], Minda nu realizează, de fapt, un gest real, ci un ritual interior al ieşirii din sine. „Retorica" volumului pare să înscrie la fiecare pas apropierea de acest final (pentru public, neaşteptat), un exemplu fiind şi momentul în care o voce naratorială anunță în prima pagină a romanului că doctorul Minda, în timp ce îi recomandă un tratament necunoscutei venite la consultație pentru o problemă minoră (pentru care s-ar fi putut adresa şi unui generalist[3]), „păstră aceeaşi față impenetrabilă şi gesticulația lentă, ca şi cum ar fi stat în fața unui caz serios, din simplă obişnuință sau cult al propriei profesiuni"[4].

Efectul în planul receptării pe care o asemenea figură („sondată" de narator) îl produce ține de zona lecturii „stelelor" textului ce par să se grupeze încă din incipit: cititorul descoperă atât prestigiul de care se bucură doctorul, cât şi narcisismul profesional care pare să denote şi mania muncii susținute, conştiinciozitatea şi meticulozitatea unui medic ambițios. Accentul pus pe această dimensiune a personajului determină o lectură „prudentă", în sensul în care cititorul se confruntă încă de la început cu o personalitate formată, împlinită, astfel încât firul narativ (intuieşte lectorul) va prezenta istoria unei... deconstrucții a instanței personajului. De altfel, după cum vom observa, romanul lui Breban propune dezarticularea personalității lui Minda (cu oglindirile acestuia în ceilalți „infernali"[5]) sub ochiul ironic al unui narator care nu îşi urmăreşte personajele în istoria lor, ci unul care le determină deambulația halucinantă.

Această funcție „subtilă" a vocii auctoriale ține de „refictionalizarea la vedere prin autofictionalizarea de sine a autorului devenit personaj secundar, specular", redând dialogismul postmodern al romanului[6] care plasează textul într-un context nou de receptare: dezideratul lui Nicolae Breban cu privire la propriile romane-catedrale pare să se împlinească, romancierul tentând „romanul pur" (absolut, total...) imaginat de André Gide, cu personaje-idei, construcții atent realizate de dragul unei Forme ideale.

De altfel, revenind la figura doctorului, observăm că demersul „construcției" romaneşti stă sub semnul deconstrucției personajului central, vizibilă atât în oglindirile acestuia în celelalte personaje, cât şi în substanța imaterială a unui narator-personaj ironic, pe care îl vom numi în continuare *homo ironicus* sau *homo ridens*. Această figură, intrigantă prin prezența ei posibilă doar în măsura dublării sale de către fiecare personaj în parte, se inserează în întregul roman ca suprastructură a epicului prim.

Prin urmare, în cadrul acestui eseu, vom încerca să urmărim semnele acestei prezențe textuale, trecând de la planul general (receptarea romanului în epocă, efecte) la cel particular (trăsăturile lui *homo ridens* şi urmele acestui suprapersonaj în *Îngerul de gips*), iar, pentru exemplificare, vom analiza pasajul unei convorbiri telefonice a lui Ovidiu cu Mia Fabian.

2. Efecte - contextul receptării

În ceea ce priveşte receptarea romanului, apărut în 1973, Marian Victor Buciu distinge cele două categorii „receptoare": critica şi publicul. *Îngerul de gips* s-ar înscrie seriei de romane brebaniene care au şocat în momentul publicării lor, dar care, în timp, şi-au pierdut din intensitatea violentării gustului publicului (avizat ori amator). Astfel, critica de întâmpinare din acea perioadă nu a primit foarte călduros romanul, Valeriu Cristea susținând (*Interpretări critice*) că romanele lui Nicolae Breban propun un singur tip de om „unidimensional", pe când Mircea Martin (*Generație şi creație*) le reproşează[7] biologismul şi tezismul. Eugen Simion tratează acest roman în termeni de „criză epică", iar Victor Buciu conchide că „eşecul personajului a surprins, a nedumerit şi chiar iritat" vocile recenzenților.

Observăm că opiniile criticilor trimit (direct sau subversiv) la entitatea esențială a universului romanesc - personajul. Ceea ce critica de întâmpinare amendează ține de funcția (sau lipsa ei) acestei instanțe narative care, prin acest roman, pare platformizată, devenind pretext al manifestării Ideii. Chiar dacă într-o cheie negativă, această observație nu pare să fie inadecvată, în măsura în care autorul însuşi afirmă despre romanele sale, „problematice", că sunt „o construcție, ele cer în primul rând o inhibiție a elementelor spontane, o dozare, gradare ce se aseamănă cu construcția unei simfonii, a unei cupole"[8].

De asemenea, în contextul epocii, romanul modern propune o estompare a figurii personajului care, din axa structurantă a textului, devine punct mobil, destructurat al unui discurs fragmentar. Personajul romanelor (post)proustiene se ambiguizează în jocul infinit al măştilor, ajungând nu un mascat, ci un personaj-mască. Contradicțiile care îl construiesc îl transformă în instanță necreditabilă, astfel încât discursul romanesc pare să se alcătuiască mai degrabă pe firul tematic, simbolic ori retoric decât pe cel narativ.

În romanul lui Breban se întâlnesc cele două orientări amintite anterior (influența exterioară, venită pe linia moştenirii interbelice... şi dostoievskiene şi manifestarea unui crez artistic ce i-a explicitat demersul, dar i l-a şi orientat). Prin urmare, în măsura în care protagonistul *Îngerului de gips* e înțeles ca figură unidimensională, pretext al unui discurs abstract, vorbim, împreună cu Laura Pavel, de atributul postmodernismului şi, particularizând, de crearea unei rețele de personaje-suport pentru un suprapersonaj decelabil din discursurile celorlalte. Chiar şi într-o astfel de lectură, textul nu poate scăpa de acuza de „tezism", ținând cont tocmai de ceea ce am indicat la punctul 1 cu privire la „previzibilitatea" evoluției lui Minda, previzibilitate susținută şi de mottourile romanului (de sorginte nietzscheană) şi care orientează lectura spre înțelegerea textului ca metamorfoză a unor reflecții nietzscheene (obsesie brebaniană).

Pe fondul acestor observații, înțelegem că romanul *Îngerul de gips*, în receptarea lui imediată, anunță atât o criză a acestei receptări (din partea unui public fără „obiceiul" finalului *problematic*), astfel încât *intentio lectoris* marchează negativ *intentio operis*, cât şi riscul unui roman „nietzschean", programatic şi, deci, nespectaculos ori şters. Totuşi, aceste date ale plasării *Îngerului* într-o normă strictă de evaluare a acestuia ne permit încercarea reinterpretării lui dintr-o perspectivă diferită, sugerată de Nicolae Breban însuşi, care, în instanța personajului, de pildă, vede manifestându-se „necesitatea omului modern de autoironie ca semn al existenței"[9]. Pornind de la această coordonată, vom observa că „tipologiile" brebaniene îşi construiesc (sau sunt construite de) universul, instituindu-l prin limbaj şi, implicit, prin ironie (care îşi distruge propria formă de manifestare - limbajul). Obsesia autoironiei, de factură romantică[10], e elementul ordonator al spațiului romanesc - Minda şi Ceea se ironizează continuu, marea autoironie a lui Ceea fiind povestea acestuia despre o iubire adolescentină (Pitina) ce polarizează, în registru aproape cinic, figura intelectualului şi cea a activistului de partid. Romanul se țese pe indicații numeroase cu privire la caracterul remarcilor: „şi Minda râse şi el, contagiat de Ceea"[11], „Minda spuse toate acestea cu veselie; îi plăcea să-şi ironizeze prietenul"[12], „o ironie didactică"[13] etc. Acest *modus dicendi* ține atât de o retorică a autoanulării (în cazul lui Minda), cât şi de conturarea „portretului" acelui *homo ironicus/homo ridens*.

Prin urmare, lecturile destul de unitare în epocă au urmărit surprinderea: 1. semnificației finalului; 2. crizei personajului, devenit, în limbajul criticii, personaj-anaforă, personaj-idee, personaj de hârtie etc.; 3. introducerii în relație cu opera brebaniană, în terminologia de specialitate a categoriei *suprapersonajului*, cu variațiile: infrapersonaj, metapersonaj, personaj trialogic etc., prin aceste denominații încercând să fie surprinsă controversata figură a vocii auctoriale ce realizează aşa-numita „hipnoză a personajului" (Laura Pavel) - „temporara lui adormire artificială şi manevrarea lui în scopuri metanarative"[14]. Astfel, jocul lui *homo ironicus* stă sub semnul unei demiurgii (i-am spune *deus ironicus*?...), transpunând discursul romanesc în unul

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

metareferențial ce urmează să își creeze personaje-ancore interpretative; în continuare, vom încerca să surprindem tocmai dinamica acestui joc între personaje şi manifestările suprapersonajului.

3. Îngerul de gips - un homo ridens demiurgic

În această parte, vom trasa liniile teoretice cu privire la prezența „eroului" nevăzut inserat pe firul epic al romanului *Îngerul de gips*, urmând ca în ultima parte a lucrării noastre să ne orientăm asupra unei scene exemplificatoare[15].

Pentru început, observăm că ceea ce numim suprapersonaj ia forma unui *homo ridens*[16]demiurgic, constituit aproape independent de celelalte instanțe narative: la întrebarea lui Minda: „De ce râzi?", logodnica lui, Ludmila, îi răspunde „Pentru că am umor. Pentru că şi tu ai umor. În orice caz e singura explicație valabilă – pentru mine, oricum – a încăpățânării mele de a sta lângă tine, individ execrabil ce eşti!...". Elementul coagulant al universului romanesc este umorul şi manifestarea, recunoaşterea lui prin râs. Perechea Ovidiu-Ludmila se poate împlini atâta vreme cât aceştia se refugiază în râs. Astfel, romanul este bogat în „indicații regizorale" care surprind râsul în toate formele lui: de la un epitet banal ce ar trimite mai degrabă la finețea personajului - „Minda începu să râdă, pentru că Ceea însuşi râdea. Ceea râdea frumos."[17]; până la antropomorfizarea râsului - „şi acolo apăru capul urât al lui Ceea, livid şi împurpurat în partea inferioară, cu zâmbetul acela de femeie, indescriptibil, care, chiar jucat, era de neînvins"[18]; „Zâmbetul mic, feminin, vinovat al lui Ceea apăru iute, traversându-i fața, şi Minda îl recunoscu în orbita unei zecimi de secundă, aşa cum avem revelația cuiva foarte apropiat, după ore şi ore de intimitate, ciudat, într-un gest mărunt, neaşteptat, cu o lumină neaşteptată, şi nervii noştri tresar şi exclamă: „Da, el este!"[19]; de la valorizarea funcției râsului în condițiile unei exhibări tensionate[20] - „Era furioasă şi râdea de furie."[21]; „şi râse din nou, fără răutate, fără ironie măcar, râdea pur şi simplu pentru că se afla acolo, pentru că avea şaisprezece ani, cu atâta lume în jur, pentru că era dorită"[22]; „Ea râdea cu poftă uneori, râsul ei contagios, neobişnuit de expansiv, care sfârteca ploaia aceea gri, provincială, râsul ei pe care trupul meu îl recunoscu cu un început de teamă"[23]; până la forma subtilă, „neterminată" a râsului, zâmbetul, care se în-carnează - „dând din umeri, cu zâmbetul adolescentin pe care şi-l simțea aproape fizic pe buze"[24]. Observăm că *homo ridens* se construieşte ca structură polimorfă, tentaculară, ce parazitează spațiul intim al personajelor: acestea, ca personaje trialogice[25] şi mecanisme „ideale", sunt jucate de o entitate narativă şi îşi joacă, la rândul lor, rolul primit în țesătura epică: cititorul descoperă treptat identitatea Miei Fabian, chiar dacă romanul începe sub semnul unei „întâlniri" (o consultație) între Minda şi aceasta, dar dezvăluirea graduală a ei respectă legea coerenței interioare a lui Minda, în sensul în care doctorul începe rememorarea prin (!) refuzul amintirii ei, ajungând apoi total subjugat Miei.

Semnele care îl divulgă pe acest *homo ridens* țin de aparente automatisme, stereotipii ale râsului: după cum am observat, deşi extrem de prezent în roman, râsul nu pare să-şi epuizeze avatarurile; într-o mobilitate continuă şi în funcție de exigențele particularităților fiecărui personaj şi ale fiecărei situații, *homo ridens* pare a avea o structură proteică, nesistematizabilă. Variantele sale dau coerență universul romanului: personajele „de hârtie" sunt semne-suport ce fundamentează Personajul unic. În ansamblul „ipostazelor" suprapersonajului, am identificat anumite automatisme *materiale* (formele „fizionomice" ale râsului: zâmbetul, rânjetul, grimasa), investite cu miniportrete care par să autentifice existența autonomă, vie, a lui *homo ridens* („şi ea îl întrerupea nu cu vocea mai ridicată, ci cu un zâmbet al ei, mic, de gheață, care îl scotea din sărite pe doctor, dar pe care, acasă, în singurătate, spre mirarea sa, îl regăsea, îl căuta chiar, cu interes"[26]) şi automatisme *ideale* (umorul, ironia, sarcasmul, cinismul), care sunt decelabile din discursul personajelor, din combinatorica replicilor şi din indicațiile ... regizorale.

Premisele teoretizate în aceste rânduri ne vor ajuta să realizăm o analiză cât mai adecvată a unei îndelungi meditații a lui Minda, finalizată în conversația telefonică între acesta şi Mia Fabian. Am ales această scenă pentru exemplificare, deoarece comicul frizează, în toate conversațiile lui Minda cu Fabian, trivialul, vulgarul, glumele fără perdea, ieftine. Vom vedea, însă, în ce măsură acestea (sau, poate, altele...şi de ce) sunt gesturi ale unui spirit dionisiac surprins în procesul defulării ori replici cu valoare meta...discursivă, ordonate în funcție de măştile unui *homo ridens* mut, dar zgomotos.

4. Ovidiu Minda și jocul gratuit al existenței

Fragmentul ales surprinde conversația telefonică dintre Ovidiu Minda şi Volumnia Fabian, conversație care se desfăşoară ca rezultat al unor evenimente explicit prezentate, dar şi insinuate. De aceea, vom porni de la contextul pregătitor al acestei discuții. Aflăm, mai întâi, că doctorul Minda, sosit la casa logodnicei lui, e nerăbdător să-i împărtăşească „aventura" petrecută în ziua respectivă şi anume întâlnirea cu Mia Fabian, o „femeiuşcă" autentică. Însă Ludmila, având şi alți invitați, pune răbdarea logodnicului la încercare, cerându-le acestora să mai zăbovească. Ovidiu, în semn de răzbunare, la sfârşitul vizitei celor doi, pleacă împreună cu ei, lăsându-şi logodnica furioasă. Ajuns acasă, doctorul intenționează să o sune pe Ludmila, dar, în ultimul moment se răzgândeşte şi îşi sună prietenul, pe Ceea. Acesta nu răspunde, astfel încât Minda se hotărăşte să citească o carte de specialitate, recent tradusă în limba română. Din acest moment, parcursul comportamental al lui Minda se modifică. Deşi îşi propune să citească o oră, nu reuşeşte să dedice *Bolilor metabolismului* decât jumătate de oră; deşi nu obişnuieşte să fumeze seara, se ridică de pe scaun şi îşi aprinde o țigară; deşi, sunând-o *în sfârşit* pe Ludmila care nu răspunde, vrea să plece la ea, se răzgândeşte; deşi programul său riguros îi cerea să revină la cartea lui Duncan, Minda nu o face. De fapt, toate gesturile lui sunt fie ***intenționale*** (pentru că, sunându-i pe cei doi, ştia că nu i se va răspunde, le cunoştea programul), fie ***atipice*** (țigara de seară, lectura nefinalizată). Pe fondul acestui comportament, ni se formulează atât cauza lui, cât şi regula de supraviețuire în fața unei asemenea manifestări: „Nu se simțea deloc obosit, nu se putea concentra însă asupra unui singur lucru şi se simțea incapabil de orice inițiativă. Când avea astfel de stări – rare în caracterul său atât de bine ordonat, dominat fără greş de o voință pilduitoare – el se lăsa în voia acestor „crize" (...) şi care, prin raritatea lor şi opoziția lor perfectă la felul lui de trai, la tipul de existență, îl înveseleau aproape, în orice caz, li se aservea cu o lene de inițiativă, ca un răsfăț al tenacității sale atât de des verificată"[27]. Abulia lui Minda pare modalitatea aleasă pentru a defula tensiunea şi oboseala adunată în ultima vreme...suntem, din nou şi paradoxal, în registrul „obiceiurilor" lui Minda, obiceiuri dezvăluite treptat, pe măsură ce gândirea acestuia începe să se pună în mişcare. Exteriorizarea conştiinței doctorului se realizează (neaşteptat?!...) sub semnul „aventurii" din ziua respectivă – Minda îşi compară plăcuta delăsare cu „aceeaşi după-amiază, [cu] plimbarea aceea, cu femeiuşca aceea care-l agasase de câteva ori în cabinet şi la telefon"[28] şi care ... *îl odihnise*. Discursul său interior continuă fără vreo altă referire la prezența Miei, ci în strânsă legătură cu reflecțiile cvasi-filosofice cu privire la stările sale de inerție existențială ca încercare a Limitei („cunoaşte-te pe tine însuți şi în sensul rezistenței psihice"[29]). Într-un monolog despre „tentația contrariului", Minda reduce, cinic, categoriile umane la două extreme ispitite mereu de opusul lor: tentația viciului la virtuoşi, a anonimatului la celebrități, a minciunii la oamenii sinceri. Deşi realizează (ne-spus) imposibilitatea existenței unei transparențe totale, Minda îşi imaginează „ispita" perfectă pentru un om onest: „o minciună măruntă, e adevărat, poate chiar neexprimată sau repede retractată, sau infirmată apoi prin slujirea fanatică a adevărului zile şi ani întregi, dar, totuşi...- zâmbi reflex Minda, un zâmbet uitat, puberal, stângaci şi puțin feminin – era o minciună ca o odihnă după o severă profesare a adevărului pentru a regenera cu nouă forță din această scurtă izbire de opoziția sa fundametală în cadrul îngust al unui caracter, perfect structurat şi cu vocația născută a sa..."[30]. Fragmentul citat anunță, de fapt, atitutinea protagonistului în fața propriului „adevăr": minciunile mărunte pe care le va spune Ludmilei cu privire la Mia Fabian sunt metode de „regenerare" a spațiului său vital, supraîncărcat de profesarea adevărului. Minda, prin reflecția cu valoare aparent generală, îşi salvează atitudinea pe care începuse, de altfel, să o adopte în fața logodnicei lui. În acest mod, pasajul citat e o punere în abis a întregului roman, la toate nivelurile de lectură: 1. devenirea lui Minda – starea de echilibru ca „salt între două morți"; 2. crezul nietzschean al lui Minda (anunțat la nota 13); 3. alegerea Miei ca punct salvator al sensului său existențial; 4. rolul crucial al *zâmbetului* (ca semn textual pentru indicarea unei schimbări situaționale sau a unei tensiuni inexprimabile).

În continuare, vom zăbovi asupra deschiderilor interpretative pe care le oferă punctul 4 (funcția râsului, a zâmbetului), în măsura în care fragmentul acesta e primul „loc" textual al scenei în care Minda e surprins zâmbind. Zâmbetul lui are valoarea unei antifraze, a unei autoironii ce anunță o dedublare greu de redat în alt fel: deşi doctorul *gândeşte* o abstracțiune, zâmbetul care o însoțeşte îl deconspiră pe Minda în fața auditorului – Minda pozează în fața propriei persoane şi îşi joacă rolul în siguratatea gândurilor sale. Personaj trialogic, protagonistul e conştient de neadevărul (sau adevărul mascat al) propriilor afirmații. Zâmbetul lui, „uitat", devine, astfel, element constitutiv al unui joc scenic instituit tocmai prin acest „morfem dublu articulat"[31] şi pe care îl vom regăsi „aprofundat" în punctul-limită al conversației cu Mia Fabian.

A doua ocurență a zâmbetului, tot în timpul

Black Pantone 253 U

monologării în singurătate, se manifestă în momentul în care doctorul îşi traduce propria abulie în termeni de „leac de existenţă" asemănător *mitridatismului,* înţeles ca „adaptare a corpului prin otravă dozată progresiv tocmai ca să reziste unui şoc de acest tip, al unei otrăviri"[32]. Zâmbetul e anunţat în text între constatarea mirată cu privire la această metodă paradoxală de imunizare la otravă şi „posibilitatea de *joc,* de a trăi câteva clipe de parcă ai fi cu totul alt om"[33]. Demersul său meditativ continuă, la nivel teoretic, speculativ, pe liniile pe care, în scurt timp, Minda va alege să meargă alături de Mia Fabian. Jocul care îl intrigă şi pe care îl practică la un nivel intelectual (încă) e dublat de un gest mecanic (tot un joc), prin care frământa bucata de hârtie pe care Mia îi scrisese numărul ei de telefon. Dându-şi seama de conţinutul acesteia, un al treilea zâmbet (de această dată, *laıg*) îi demască o nepotrivită uşurare - se simte înveselit şi, într-o reamintire a invitaţiei pe care Mia i-a lansat-o, mimica sa schiţează „zâmbetul adolescentin pe care şi-l simţea aproape fizic pe buze"[34] şi care întâmpină gestul subit, grăbit pe care îl face: o sună pe Mia Fabian, îi închide şi apoi o sună din nou. Din acest moment, caracterul dialogal al textului oferă indicaţii mult mai puţine (şi, deci, mai semnificative) cu privire la mimica personajelor. Aici, *homo ridens* pare să aibă individualitate doar pe buzele lui Minda, deoarece „duduia" îşi păstrează aerul trivial, grosolan al femeiuştilor „obraznice", astfel încât râsul ei se rezumă la informaţii ... interjecţionale de tipul „he, he". Înţelegem suita de zâmbete ca elemente premergătoare (într-un ceremonial al pregătirii conversaţiei telefonice) unui act, în măsura în care, aşa cum am afirmat mai devreme, Ovidiu, până în momentul în care o sună pe Mia, face gesturi nefinalizate, intenţionale şi atipice. Altfel spus, în desfăşurarea lor, doctorul îşi anunţă (lui însuşi? ... sau e, într-adevăr, „deconspirarea" suprapersonajului?) viitoarele acte prin zâmbete subversive.

Dialogul dintre Mia şi Ovidiu începe de pe poziţii inegale, în măsura în care doctorul Minda, fascinat de propria hotărâre de a intra în jocul Miei, o abordează direct şi ieftin - „duduie", „duduiţă", „domniţă" fiind variante de adresare într-un limbaj aproape argotic, neapreciat de cel care le foloseşte. Lucrând în deficitul propriei odihne spirituale, Minda continuă conversaţia începută sub semnul trivialului şi pe care doreşte să o încheie. Cu toate acestea, un element distinctiv îl determină să zăbovească asupra unui joc în care o descoperă pe Mia Fabian mai „tare" decât credea: acea „voce plăcută, caldă, fără inflexiuni emotive, bine dispusă"[35]. Vocea care îl atrage, în ciuda atitudinii sale respingătoare, suplineşte orice posibilitate a aluzivului, atâta vreme cât discursul Miei e de o franchete descumpănitoare pentru Ovidiu. Concurenţa între trivialitatea Miei şi cerebralitatea „jocului" interlocutorului duce, până la urmă, la victoria tinerei femei. Punctul în care doctorului îi e descris (de această dată) râsul este, de fapt, punctul de cotitură al destinului „textual" al lui Minda: „Ha, ha! râse Minda, ***aproape cu slugărnicie***, şi *râse de două ori, o dată în el* şi *o dată spre ea,* şi în clipa aceea nu ar fi putut spune cu precizie care din cele două râsete era al său, *dacă era vreunul*"[36]. Pasajul acesta, ambiguu şi abstract, instaurează reacţiile lui Minda sub semnul unei înfrângeri şi, deci, al unui nou tip de relaţie: stăpân-slugă (motiv recurent al romanelor brebaniene), prin care Minda începe să îşi „regenereze" existenţa. Nicidecum un „eşec existenţial", *Îngerul de gips* iniţiază, prin conversia în stilul lui Thomas Mann (*Moartea la Veneţia* tratează convertirea apolinicului în dionisiac, prin „umilirea" apolinicului - transformarea grotescă a protagonistului), o „salvare" ce începe din punctul „slugărnicirii" lui Minda. Însă acest citat ne propune, în cadrul aceleiaşi metamorfoze existenţiale, o ipostază inedită a râsului - un râs dublu, întors în sine şi, în acelaşi timp, în exterior. De unde necesitatea unei asemenea reacţii? Să fie un râs asumat sau neasumat? Personal sau impersonal? Imprecizia identificării acestui râs ne plasează din nou într-un discurs despre un aşa-numit *homo ridens* care pare să îşi posedeze personajele, fără ştirea acestora. Proliferarea râsului în interioritate şi în exterioritate apare ca manifestare a unei îngăduinţe (*slugărnicii*) faţă de afirmaţia Miei (care îi ghiceşte jocul[37]) şi ca îngăduire a acestei slugărnicii (înţeleasă ca jocul devenirii unui *altcineva*) faţă de sine însuşi.

În textura acestei scene de început ni se creionează, astfel, figura doctorului în „limitele" oferite de ipostazele acestui *homo ridens,* care imprimă protagonistului semnele gestului său hotărâtor şi ale prefigurării lui (prin modalităţi prezentate anterior).

Adunând toate datele, observăm că Minda, iritat de amânarea Ludmilei, intră în „criză", un soi de „sentiment al nimicului", moment propice pentru declanşarea reflecţiilor cu valoarea unei „cercetări de seară". Kairotic doar în aparenţă, Ovidiu Minda ni se descoperă dornic de a se lăsa ispitit de complementul său, „minciuna măruntă", Mia. Conversaţia cu aceasta îl surprinde şi, prin trivialitatea-i „naturală", îl supune. Toate momentele esenţiale ale acestui „itinerar" sunt marcate de zâmbetele semnificative ale doctorului, zâmbete care îşi dezvăluiesc sursa (sau lipsa ei) în momentul înfrângerii lui Minda.

5. Concluzie

În lucrarea de faţă, am încercat să surprindem, în planul teoretizării, dar şi al domeniului de analiză textuală, „urmele" pe care un suprapersonaj (numit de noi *homo ridens*) le-a lăsat în unul dintre romanele brebaniene întâmpinate cu multe reţineri de critică. În ciuda acestei „primiri" şi a neajunsurilor dezbătute la început, considerăm că *Îngerul de gips* câştigă prin noutatea acestei prezenţe metanarative - un om (sau un zeu) al râsului ce ordonează şi distruge universul de figurine de gips, imagini groteşti ale unei creaţii ironic asumate de autor.

Note:

1 Robert ŞERBAN, *A cincea roată (Convorbiri),* Editura Humanitas, Bucureşti, [2004], pag. 16.

2 Nicolae BREBAN, *Îngerul de gips,* EdituraCartea Românească, [Bucureşti, 1973], pag. 525 -

3 Accentul pus pe statutul privilegiat pe care îl joacă în breaslă e primul indiciu textual al conversiei destinale ce se va realiza treptat, lent până la final.

4 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pp. 9-10.

5 Cf. Marian Victor BUCIU, *Breban. Eseu despre stratagemele supravieţuirii narative,* Editura Sitech, Craiova, 1996.

6 Laura PAVEL, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban,* Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană", Bucureşti, [2004].

7 Se referă la romanul *În absenţa stăpânilor,* apărut înaintea *Îngerului de gips.*

8 Ovidiu PECICAN, *O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban* (antologie), Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti, 1994, pag. 98.

9 Ovidiu PECICAN, *op. cit.*.

10 Marian Popa susţine că autoironia, deşi anterioară romantismului, doar în el îşi găseşte coerenţă, dezvoltându-se în datele sale principale. De altfel, problema (auto)ironiei se pune în termenii unei tensiuni (metafizice) exterior-interior: „practica ironiei dezvoltă prudenţa: ironistul nu se lasă angajat în exaltări compromiţătoare sau exagerări sentimentale, interior vorbind, pentru că exterior el le poate mima în folosul ironiei". Marian POPA, *Comicologia,* Editura Univers, Bucureşti, 1975, pag. 198.

11 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 11.

12 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 12.

13 Un schimb de replici între Ceea şi Minda: "Ce-i asta, o ironie didactică?" "Ironie? Să mă ferească Cel-de-Sus! Nu mă interesează adevărul pur şi simplu, nu poţi să înţelegi, seralistule! Mă interesează altceva!" Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 19. Acest fragment de dialog surprinde, de fapt, alegerea pe care Minda încearcă să o facă (în spirit nietzschean) între ironia socratică (maieutică, modalitate de dezvăluire a adevărului) şi „altceva" (autoironie postmodernă, netragică rece). Crezul lui Minda enunţat aici îi anticipează direcţia devenirii, neprecizată încă la nivelul proiectelor pe care şi le face acest personaj.

14 Laura PAVEL, *op. cit.*.

15 Nu am ales o privire de ansamblu asupra textului, deoarece „prezenţele" lui *homo ridens* sunt numeroase şi variate, fiind, deci, imposibil de sistematizat. Deductiv, vom aplica asupra unui fragment ceea ce am afirmat până acum.

16 Oscilaţia între *homo ridens* şi *homo ironicus* se menţine datorită contextului în care utilizăm termenii. Cu valoare generală, *homo ridens* ar include a doua categorie, deoarece variantele textuale ale comicului nu se rezumă la autoironie, ci acesta cultivă în aceeaşi măsură cinismul, sarcasmul, gluma, aluzia, umorul, noţiuni care depăşesc sfera ironiei. De asemenea, prin *homo ridens* nu înţelegem doar manifestări verbale, ci şi gestică, mimică, atitudine, pauze în vorbire etc., determinante pentru acest suprapersonaj fiind *zâmbetul* şi *râsul.*

17 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 13.

18 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 16.

19 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 45.

20 Cu precizarea că personajele din *Îngerul de gips* practică râsul ca substitut al vorbirii, râd în momentele de criză - „zonele nodale" ale devenirii lui Minda.

21 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 46.

22 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 47.

23 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 53.

24 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 83.

25 v. Vasile POPOVICI, *Eu, personajul,* Editura Cartea Românească, [Bucureşti], 1988. Autorul consideră că personajul trialogic ar reprezenta una dintre formele de teatralizare a epicului, un procedeu modern regăsibil la Slavici, de exemplu. *Cel de-al treilea personaj* ar fi o fiinţă obiectivă, independentă, o proiecţie imaginară a protagoniştilor, declanşatoare a jocului reprezentărilor. De altfel, în *Îngerul de gips,* personajele îşi joacă propriul rol, pozând, schimonosindu-se (Minda şi Fabian) în izbucniri variate ale râsului. Posedate de un astfel de zeu, personajele brebaniene îşi pierd autonomia, intrând în proiectul unei suprastructuri narative - sub imperiul lui *homo ridens.*

26 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 27.

27 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 79.

28 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 80.

29 *Idem.*

30 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pp. 80-81.

31 Definiţia personajului în accepţia lui Ph. Hamon: "un morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu". Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage* in Roland BARTHES (coord.), *Poétique du récit,* Editions du Seuil, 1977. Definiţia acestuia - dar şi exemplificările de tipul „personaje referenţiale" sau „personaje-anafore" - favorizează apropierea entităţii *homo ridens* de „statutul semiologic" al personajului.

32 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 82.

33 *Idem.*

34 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 83.

35 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pag. 87.

36 Nicolae BREBAN, *op. cit.,* pp. 89-90.

37 „îmi place să vorbesc cu tine, pentru că nu eşti prost...cred că e singura ta calitate, hai? He, he!", *Op. cit.,* pag. 89.

■

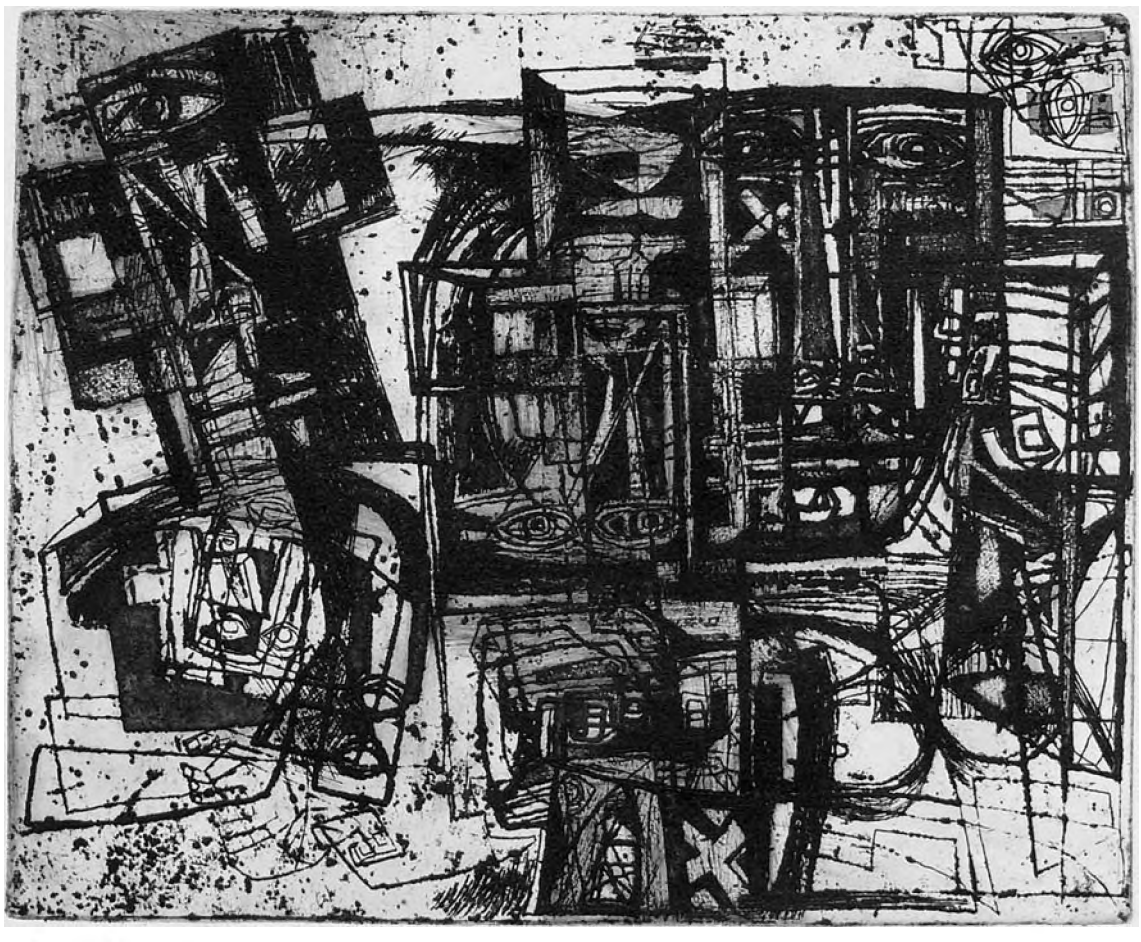
"Semnificația Ardealului"
actualitatea unui eseu de Vasile Băncilă

Petru Poantă

În 1938 se sărbătoreau 20 de ani de la Marea Unire. Atunci apare, în revista "Gînd românesc" din Cluj, excepționalul eseu *Semnificația Ardealului*, semnat de filosoful Vasile Băncilă. Avem de-a face cu o sinteză percutantă dar şi cu un fel de testament spiritual propus de unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai generației Primului Război Mondial. Deloc conjunctural, textul apărea într-un moment cînd spiritualitatea românească se afla în plină ofensivă şi își reevalua cu luciditate tradițiile, în timp ce iredentismul european devenise extrem de agresiv. Trianon-ul era în permanență denunțat de către revizionismul maghiar care reuşise, încă în deceniul precedent, să-şi formeze o formidabilă rețea internațională de susținere. Românii au conştiința tenebroasei amenințări asupra Ardealului, dar reacțiile sînt palide față de vehemența propagandistică a ungurilor. Sigur că românii se bizuie în primul rînd pe argumentul dreptului istoric împlinit. În contextul respectiv era un mod mai degrabă intelectual decît politic de a vedea lucrurile. Eseul lui Vasile Băncilă radicalizează întrucîtva un asemenea mod de înțelegere a evenimentelor. Elogiind Ardealul drept centru vital al românismului, el pare convins de exorcizarea răului. Cred, însă, că mai există o motivație a acestui elogiu: e mărturisirea unei solidarități intelectuale cu un spațiu de sensibilitate. Concret, cu filosofia lui Lucian Blaga. Vasile Băncilă fusese uimit de această energie spirituală românească, avînd revelația că singură vitalitatea ardelenească poate coagula într-un sistem filosofic. El intuia, într-o asemenea voință romană, fibra noastră occidentală, o vocație catolică activă, dobîndită prin descendența latină şi nu prin imitație de cult. Evident, nu doar opera blagiană îi oferea acest argument. Ardealul în întregime este o construcție patetică, de tip faustic, iar problema lui esențială în istorie nu a fost una de supraviețuire, ci de afirmare. Ardelenii nu au fost fataliști, ci creatori de cultură majoră. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, de exemplu, în mediile intelectuale de aici se scria curent în limba latină, ca să nu mai vorbim de faptul că protagoniştii culturii cunoşteau de la sursă principalele limbi auropene şi se manifestau, ca nişte enciclopediști veritabili, prin proiecte adeseori stupefiante; unele în bună parte actualizate. Ca o premieră, cel puțin europeană, ar fi suficient să-l amintim pe Ion Budai-Deleanu cu extraordinara sa serie de dicționare, vizînd aproape toate limbile Europei inclusiv latina şi greaca veche. Mai mult, toți marii ardeleni ai acestui secol XVIII sînt nişte întemeietori de istorie, filologie, gramatică, lexicografie, teologie etc. În a doua jumătate a veacului următor, generația lui Nicolae Bălcescu din Principatele române lua cunoştință despre ținutul neamului său din cărțile acestor ardeleni (Petru Maior îndeosebi). În altă ordine de idei, cu toate piedicile puse de administrația austroungară, aici apar mai repede decît în Principate elementele unei burghezii româneşti. Încet dar tenace, acestea dobîndesc o anume putere financiară şi încurajează formarea unor medii culturale în principalele oraşe, medii în care cristalizează ideea națională.

Într-o vibrantă expresivitate stilistică, eseul lui Vasile Băncilă dezvoltă asemenea idei, convins că "Ardealul cuprinde sensul originarității noastre". Mai mult, această provincie a reprezentat cîteva funcții constitutive pentru existența organismului poporului român: "o funcție de geneză românească", prin "descălecările" sale consecutive în Principate (economice şi culturale); "în al doilea rînd, sensul Ardealului în configurația sufletului românesc e un sens de tenacitate, de dîrzenie, pe de o parte, de practicism organic şi de metodism, pe de altă parte; "în al treilea rînd, semnificația Ardealului este în legătură cu ideea de ordine şi de cultură". Multe dintre aserțiunile eseistului au devenit în timp un fel de "locuri comune": "Sufletul Ardealului are un caracter cel puțin în parte epic, spre deosebire de lirismul şi intelectualismul dominant de dincoace de Carpați"; "Ardealul, pe de o parte, şi-a continuat cultura lui populară, pe de alta, şi-a apropiat ceva din cultura europeană, dar nu printr-un raport de imitație ci printr-unul de înceată infiltrare"; "în Ardeal e mai multă realitate sufletească romanică, eficientă ca dinamism psihic chiar cînd a fost ori este inconştientă"; "Ordinea romanică a Ardealului şi voluntarismul istoric sînt menite, cel puțin în parte, să dea o formă şi o selecție nenumăratelor posibilități româneşti de pretutindeni" "Ardealul subliniază ideea autohtoniei româneşti (...) Autohtonia este elementul cel mai însemnat de definire a sufletului românesc. Fuziunea dintre noi şi pămînt e atît de organică, încît, atunci cînd au apărut în sfîrşit gînditorii existenței româneşti s-a putut spune, cum a făcut Blaga, că e un acord adînc între spațiul creator de cultură al subconştientului nostru şi forma cea mai obişnuită a spațiului geografic românesc. Tot aşa un Nichifor Crainic, un Rădulescu-Motru au subliniat şi au pus în doctrină ideea legăturii organice dintre suflet şi natură la români (...) Ardealul e ca şi ca nume astăzi o substanță românească, fiind integrat în autohtonia noastră. E adevărat că Ardealul ne mai aminteşte şi că pe pămîntul său sînt mai multe popoare. Dar tocmai prin aceasta şi prin comparație el ne sugerează, mai mult decît oricare altă provincie românească, ideea fundamentală a autohtoniei româneşti"; "Dacă azi sînt ardeleni intelectuali ce fac parte din biserica unită şi care țin la Roma catolică mai mult decît ne închipuim noi, e tocmai fiindcă văd în catolicism o domnie a ordinii şi le e teamă de inconsistența din vechiul regat ... De aceea problema uniților e mai importantă şi se pune altfel decît se pare de obicei. Ceea ce trebuie să înțelegem acum e însă că în Ardeal putem găsi dinamism de fond, deşi cu aparență mată, pentru ordine şi cultură şi că idealul trebuie să fie crearea în sfîrşit a acelei sinteze româneşti în care spiritul şi potențele vechiului regat să intre într-o disciplină şi o voință de istorie, pentru care Ardealul ne poate fi folositor". În ciuda unor aparențe, Ardealul nu e totuşi proiectat într-o perspectivă mitologizantă. În viziunea lui Vasile Băncilă, el reprezintă elementul constitutiv fundamental, dar şi un model posibil, pentru realizarea vertebrată şi coerentă a "sintezei româneşti". El avea sentimentul, în 1938, că această sinteză nu era închegată, cum credea, bunăoară, şi Ortega Y Gasset despre "Spania nevertebrată". Unitatea politică şi geografică nu desăvîrşise şi unitatea structurală a societății româneşti. Desigur, eseistul înțelege prin sinteză o integrare a diversităților şi nu o omogenizare. Concepția lui e organicistă, însă dincolo de dezideratul creşterii organice a României, el identifică în eminența Ardealului cîteva exigențe (calități) pe care le presupune o civilizație şi o cultură de tip occidental.

■



Székely Géza — Răscruce (2007)

philosophia christiana

Teologia: între știință și revelație

Nicolae Turcan

Dacă ar fi să păstrăm distincția dintre ştiințele naturii (*Naturwissenschaften*) şi ştiințele spiritului (*Geistwissenschaften*), teologia ar putea fi încadrată, aşa cum s-a şi întâmplat de altfel, în câmpul celor din urmă. Cu toate acestea, încadrarea nu e fără probleme.

Prima problemă intervine imediat ce ne întrebăm asupra naturii teologiei. Sunt dificil de preluat teoriile lui Pierre Gisel, care fac din teologie un fel de filosofie religioasă, al cărei câmp se reduce doar la om – la antropologie şi la sociologie (vezi *Teologia. Statutul, funcția şi pertinența sa*, Universitaria, Craiova, 2006). Chiar dacă ar deține un rol metaantropologic şi metasociologic, teologia nu poate suferi această reducție radicală la câmpul omenescului fără a-şi trăda vocația majoră. Dumnezeul teologiei nu e reprezentat doar de urmele sale în istoria omului, decât dacă o presupoziție fundamental atee sau fundamental nepotrivită însoțeşte o asemenea abordare.

Dar nu este teologia în primul rând discurs, logos despre Dumnezeu? şi în calitate de discurs nu ține ea de „spiritul" din sintagma „ştiințelor spiritului"? Să semnalăm, în primul rând, că discursul teologiei se deosebeşte de cel ştiințific, fiindcă în varianta ei maximală trimite la un obiect care nu poate fi cuprins în experiență, fiind necircumscribil – Dumnezeu. De asemenea, se deosebeşte de discursul estetic pentru că nu deține defel ambiția de a se opri la sine, ci trimite de fiecare dată către o transcendență care depăşeşte simpla ambiție estetică. (Categoriile estetice nu sunt excluse din discursul teologic, numai că ele sunt subordonate de fiecare dată vectorului transcendenței.) Discursul teologic se mai deosebeşte, în al treilea rând, de discursul filosofic, cel puțin aşa cum filosofia este înțeleasă de la Descartes încoace, fiindcă adevărul cu care operează nu e rodul unei reflecții riguros raționale, ci, într-un anume fel, o predetermină. Într-adevăr, adevărul revelației Dumnezeului viu în istorie nu poate sta la capătul desfăşurării unui gând, decât în apologii; cu toate acestea teologia e mai mult decât apologetică, iar dorința teologilor de a fi „gânditori de Dumnezeu" este mai ambițioasă decât simpla apărare a unei credințe.

Acestei dificultăți de încadrare a teologiei în rândul umanioarelor i se adaugă şi problema referitoare la ştiințificitatea teologiei. Este teologia o ştiință, la fel cu celelalte? În măsura în care obiectul ei de studiu este reprezentat nu de Dumnezeul cel viu, necircumscribil obiectual, după cum semnalam mai sus, ci de urmele lui Dumnezeu în istorie (Scriptură, tradiții, mentalități etc.), caracterul ştiințific nu poate fi pus la îndoială. Teologia se aseamănă în acest caz cu filologia şi cu hermeneutica (atunci când se ocupă de textele sacre), cu istoria (când în cauză e diacronia evenimențială), cu dreptul (dacă se cercetează normele şi canoanele Bisericii) etc.

Epuizează însă aceste abordări fragmentare natura teologiei? Am putea susține că suma tuturor acestor abordări, care sunt discipline în sine, răspunde la întrebarea „Ce este teologia"? Un răspuns pozitiv, chiar când ar avea o oarecare îndreptățire şi un anumit grad de adevăr, ar rata însă caracterul apofatic al teologiei. Căci, la rigoare, şi în deplin acord cu Tradiția Părinților Bisericii, teologia, în măsura în care este logos despre Dumnezeu, nu poate avea un obiect de cercetare bine circumscris, *ergo* nu poate fi o ştiință veritabilă. De aceea ea nu poate fi omologată ştiințelor spiritului decât parțial, şi doar atâta timp cât i se eludează caracterul apofatic care-i asigură, de altfel, excelența. Teologia nu poate fi nici măcar o îndeletnicire omenească, prea omenească, atâta timp cât obiectul (Dumnezeu!) îi scapă. Dacă „teolog este cel care se roagă şi cel ce se roagă este teolog" (după cum susținea într-o celebră apoftegmă Avva Marcu Ascetul), atunci Dumnezeu e implicat direct, transformând teologia într-o îndeletnicire divină. Doar Duhul cunoaşte adâncurile lui Dumnezeu, doar Dumnezeu se cunoaşte pe Sine, iar teologia, din acest punct de vedere, este împărtăşirea acestei cunoaşteri celui merituos, care are mintea curată. Teolog e cel prin care Dumnezeu îşi continuă revelația, purtătorul Tradiției vii în istorie, cel prin cuvintele căruia se dezvăluie, în exprimări potrivite, dragostea Celui Prea Înalt. Discursul astfel ivit, e mai mult decât o filosofie, fiindcă el nu oferă doar o teorie explicativă, ci, totodată, şi chemarea către transcendența Celui ce este. Teognozia, cunoaşterea lui Dumnezeu, în urma căruia e cu putință teologia, este un dar al Duhului şi o funcție a Bisericii, având drept scop chemarea tuturor în comuniunea de dragoste a Sfintei Treimi. În mod surprinzător, distanța dintre gândire şi viață este anihilată, căci fiecare trimite la cealaltă. Sesizând legătura, Sf. Grigorie de Nazianz afirma: „Nu este în puterea oricui să filosofeze despre Dumnezeu, fiindcă lucrul acesta pot să-l facă cei care s-au cercetat cu de-amănuntul şi care au înaintat pas cu pas în calea contemplației şi care, înainte de aceste îndeletniciri, şi-au curățit şi sufletul şi trupul, sau care cel puțin se silesc să se curețe. Căci pentru omul necurat, atingerea de cel curat poate nu este nici îngăduită şi nici în afară de primejdie, după cum nici pentru o privire bolnavă nu este fără primejdie atingerea razei de soare." (*Cuvântarea întâia despre Dumnezeu*, III).

Teologia, astfel înțeleasă, nu reprezintă o utopică îndeletnicire, chiar dacă e lipsită de criteriile de cuantificare şi validare funcționale în celelalte ştiințe; ea reprezintă scopul celorlalte preocupări teologice ştiințifice şi orizontul lor interior, „zarea interioară" (după o sintagmă a lui Blaga). Ea dă mărturie despre viața adevărată, pe care Dumnezeu o dăruieşte celor ce cred. De aceea cuvintele teologiei se ivesc dintr-o viață închinată lui Dumnezeu. Pierdut din vedere, acest sens majuscul al teologiei invalidează cercetarea ştiințifică de astăzi. Iar gândirea îşi rămâne suficientă sieşi, ieşind din orizontul vieții, şi aruncându-se în atitudini suicidare pe care doar rigoarea obiectivității mai are aparența de a le salva. ■

Székely Géza — Iată... (1992)

Uniunea Europeană la răscruce - o formă care trebuie să își găsească legitimitatea

George Jiglău

Referendumul irlandez privind Tratatul de la Lisabona aruncă din nou o mare umbră de îndoială asupra viitorului Uniunii Europene, asupra identității şi a fundamentelor sale. Criza de acum, deşi de mai mică amploare, este similară celei apărute după refuzul Olandei şi Franței de a ratifica Tratatul Constituțional European, refuz care a dus la prăbuşirea acestui Tratat şi la intrarea într-o perioadă de reflecție, concretizată tocmai prin Tratatul de la Lisabona, care ar putea avea aceeaşi soartă.

O criză care a evoluat lent, dar sigur

Uniunea Europeană a fost încă de la fondarea ei un proiect elitist, o soluție a elitelor politice pentru prevenirea unor noi conflicte, posibile războaie, care să afecteze din nou pacea şi dezvoltarea Europei. Timp de mai bine de 20 de ani, până la înființarea Parlamentului European ales direct de cetățeni, deciziile în cadrul Uniunii au fost luate în cercuri restrânse, unde consensul era uşor de atins, iar înțelegerile uşor de respectat. Atunci au fost puse practic bazele adevărate ale Uniunii, ca proiect politic şi economic.

Odată cu înființarea Parlamentului European şi cu introducerea alegerilor directe pentru selectarea europarlamentarilor din fiecare stat membru, Uniunea Europeană a manifestat primele tentative de orientare către cetățeni, însă şi acestea au fost reduse ca intensitate. În cercul elitist de luare a deciziilor în cadrul Uniunii, apăreau acum europarlamentarii, aleşi direct de cetățeni, având tocmai menirea de a duce Uniunea Europeană aproape de cetățeni, însă cu puteri extrem de limitate de decizie. Astfel, legitimitatea conferită de votul direct al cetățeanului nu îşi regăsea un corespondent în puterea de decizie, aşa cum se întâmplă într-un sistem democratic, bazat pe separația puterilor în stat şi pe principiul delegării puterii de cetățeni către aleşi şi instituții. Astfel, Uniunea a continuat să evolueze ca proiect elitist, în timp ce frustrarea cetățenilor europeni, afectați tot mai mult de decizii pe care nu le puteau influența, creştea proporțional cu gradul de integrare din interiorul Uniunii.

Tratatele care au urmat au sporit puterile Parlamentului European, dar l-au transformat şi într-o instituție supradimensionată, greoaie, care nu a putut deveni un liant între Uniunea Europeană şi cetățenii săi. Treptat, pe măsură ce Uniunea s-a lărgit, Parlamentul a ajuns să numere peste 700 de membri, astfel că bagajul de influență şi de putere de decizie cu care se putea prezenta un europarlamentar în instituția în care fusese ales era extrem de limitată. De asemenea, chiar dacă s-au înmulțit, organizațiile neguvernamentale, *think-tank*-urile sau alte cercuri academice sau profesionale care aveau un cuvânt de spus în probleme europene nu au putut transmite eficient opiniile cetățenilor către Uniune. Sau cel puțin, cetățenii nu s-au simțit mai reprezentați sau mai ascultați din cauza unor astfel de organizații. În paralel, au sporit şi puterile instituțiilor europene „numite", deci şi influența lor asupra statelor membre şi a cetățenilor Uniunii Europene.

Elite fără legitimitate populară

Ceea ce se întâmplă acum în Uniunea Europeană nu este altceva decât încercarea de a adapta un proiect elitist la nevoile şi cerințele maselor. Procesul este invers față de cel care a avut loc la formarea statelor. În mod ideal, statul democratic a apărut de jos în sus, adică cetățenii şi-au delegat puterea către instituții şi reprezentanți. Cu alte cuvinte, cetățenii au permis elitelor politice să se formeze şi să existe, conferindu-le legitimitate. Uniunea Europeană a apărut după ce elitele statale, legitime pentru cetățenii lor, au creat un nivel superior de putere, cu alte instituții şi alte elite. Cu alte cuvinte, un cerc elitist a conferit legitimitate unui alt cerc elitist, existând impresia că legitimitatea conferită de cetățeni elitelor statale se va transfera automat elitelor europene. Acest lucru nu s-a întâmplat.

Pe măsură ce au devenit tot mai vizibile curentele eurosceptice din unele state membre, elitele europene au început „să caute" legitimitate din partea cetățenilor europeni. Procesul pare însă puțin credibil, deoarece credibilitatea persoanelor din aceste cercuri este foarte mică. Nimeni nu poate crede că elitele europene, privite în mod abstract, şi-ar dori să îşi ştirbească influența acumulată în zecile de ani care au trecut de la înființarea Uniunii Europene, doar de dragul democrației interne. Într-un stat există, ideal vorbind, un control reciproc între mase şi elite, favorizat de distanța relativ redusă dintre cele două categorii. În cadrul Uniunii Europene, această distanță este mult mai mare.

Acesta poate fi, pe scurt, unul din mecanismele care a dus la criza de identitate din interiorul Uniunii Europene. Referendumurile ratate din Irlanda (în cazul Tratatului de la Nisa), Olanda şi Franța (pentru Tratatul Constituțional) şi acum din nou din Irlanda (pentru Tratatul de la Lisabona) reprezintă terminațiile acestui mecanism, materializarea crizei prin care trece Uniunea Europeană. Faptul că Uniunea nu a fost capabilă să perceapă avertismentele anterioare date de referendumurile ratate din Suedia şi Danemarca privind introducerea euro demonstrează că aceasta este un organism greoi, care se poate adapta cu greu la realitățile cu care se confruntă, cel puțin din perspectiva relației cu cetățenii europeni.

Ce va urma?

Uniunea Europeană se află într-un moment în care trebuie să ia câteva decizii foarte importante pentru viitorul său. Pe de o parte, ratificarea Tratatului de la Lisabona trebuie să continue, altfel procesul de luare a deciziilor în cadrul Uniunii ar putea avea de suferit, iar procesul de lărgire către state care corespund criteriilor impuse, precum Croația va fi oprit. În aceste condiții, ar putea apărea probleme şi mai mari în interiorul Uniunii, care s-ar putea materializa tot în creşterea nemulțumirii cetățenilor europeni, dar ar creşte şi euroscepticismul la granițele Uniunii, pierzând-şi credibilitatea în fața statelor care au depus eforturi pentru a se conforma cerințelor pentru aderare şi a cetățenilor acestora.

Pe de altă parte, Uniunea Europeană trebuie să îşi „îmbuneze" cetățenii. Este adevărat că irlandezii reprezintă un procent infim din totalul cetățenilor statelor membre, la fel cum erau şi olandezii şi francezii care au reuşit să blocheze Constituția Europeană. În plus, doar puțin peste jumătate dintre cei care au votat în aceste referendumuri au respins Tratatele puse în discuție. Totuşi, e clar că o parte însemnată a cetățenilor europeni - fie că vorbim de 30%, 40% sau 50%, e mai puțin important - a dezvoltat o anumită antipatie față de Uniunea Europeană. Este nevoie de o strategie amplă de comunicare între instituții şi cetățeni pentru a trece de acest moment. Uniunea trebuie să repare cât mai repede tot ce a neglijat în ultimii ani. În acest proces, rolul guvernelor şi parlamentelor din statele membre este foarte important. Practic, acestea trebuie să îşi joace acum rolul de curea de transmisie între cetățenii lor şi elitele Uniunii Europene. Până acum, acest rol a acoperit doar deciziile. Instituțiile europene decideau, instituțiile din statele membre aplicau. Acum, acest rol trebuie să se refere în egală măsură şi la procesul de luare a deciziilor.

Practic, Uniunea Europeană trebuie să îşi reclădească un sistem democratic pe scheletul instituțional deja existent. Trebuie să umple formele cu fond, cu substanță, pentru a nu se prăbuşi complet ca proiect politic. Uniunea se află în continuă evoluție şi expansiune, adăugându-şi noi dimensiuni, însă fundamentele pe care se sprijină au rămas la fel de subțiri. De aceea, soarta Tratatului de la Lisabona este esențială pentru ca Uniunea Europeană să poată trece de acest moment, chiar şi cu prețul excluderii temporare a Irlandei sau a Poloniei, care dă şi ea semne că va refuza ratificarea. Odată încheiată ratificarea, Uniunea trebuie să intre cu adevărat într-o perioadă de reflecție. Nu ca cea de după eşecul Constituției Europene, pentru că reflecția nu poate da rezultate concludente şi durabile sub presiune. După admiterea Croației ar trebui să urmeze o pauză în procesul de extindere, chiar cu riscul de a amâna Turcia pentru cel puțin încă un deceniu. Uniunea trebuie să îşi găsească liniştea şi să obțină legitimitate din rândul cetățenilor ei, cât mai repede. În caz contrar, viitorul său este unul sumbru.

■

Black Pantone 253 U

Drog și degenerescență: *fin de race, fin de monde*

Andrada Fătu-Tutoveanu

„Ideea de degenerare a fost o importantă sursă de mituri pentru lumea post-darwinistă" (William Greenslade), perioada finalului de secol al XIX-lea fiind umbrită de fantasmele cele mai diverse (spaima de boală, de ruină materială, de crimă/moarte sau de cei diferiți şi „pervertiți" malefici), unul dintre elementele-liant între aceste angoase fiind, în mod esențial, spectrul decăderii. „Astfel de temeri circulând în fin de siècle acționau în modelarea practicilor instituționale – medicale, psihiatrice, politice – şi a opiniilor acestora." (ibid.). Ideea de degenerescență servea stabilirii unor disocieri radicale, care aparțineau deopotrivă zonei medicale, sociale ori culturale. Astfel marginalitatea era etichetată de către societate ca deviantă, anormală, inadecvată (normei), morbidă sau primitivă, barbară. În perioade problematice în plan socio-politic (şi se impune aici o extensie dinspre spațiul francez spre cel britanic pentru a menționa situația din Londra anilor 1880), discursul emblematic pentru ceva ce poate fi definit ca o „panică socială" e marcat de elemente de sorginte medicală, din zona patologicului: Celuilalt, care se diferențiază de norma general acceptată, i se atribuie o dimensiune maladivă, irațională. Se face simțită de asemenea o anxietate la nivelul orânduirii oficiale, emblematice, instituționale, exponențială pentru zona convențională a societății, indiferent că e cauză sau efect a unor fantasme negative colective, zona „oficială" extinzându-se către discursul medical, politic, jurnalistic şi chiar literar. Citând contribuțiile lui Foucault, autorul britanic vorbeşte despre coagularea discursivă a unor reprezentări cu surse diferite (asocierea într-o imagine generică a Răului a figurilor „criminalului, a celui «sărac cu duhul», a femeii nevrotice, a huliganului şi artistului"), vorbind despre degenerescență ca despre o „suprafață de emergență" pentru discursul (marcat de psihopatologie) de sfârşit de secol XIX şi continuat în primii ani ai celui următor. Ceea ce se numeşte discurs instituțional nu este însă un corpus omogen ca formă ori sens, ci un ansamblu de mesaje, instituții şi contexte diferite, având însă în comun acel complex anxios, izbucnire a unui imaginar colectiv şi a temerilor ce-l parcurg, față de orice se manifestă ca diferit, marginal, exterior normei şi deci asimilat ca o amenințare identitară.

Născută în spațiul psihiatriei, şcoala franceză de psihologie de la mijlocul secolului al XIX-lea, prezenta ideea de degenerescență drept „o deviantă morbidă de la un tip perfect primitiv – subordonată unei legi a «progresivității» [*progressivity*], [...] de-a lungul generațiilor. Boala mentală, explicată ca un eşec al paliereler superioare ale creierului de a le controla pe cele inferioare, e integrată într-un complex ereditar, afectând şi având afectată *a priori* capacitatea de rezistență. Gradual, individul a devenit tot mai „vulnerabil la boală sau *la un mediu degradat ale cărei efecte morale se exprimă ca o patologie a voinței, o incapacitate de a rezista [...] tentațiilor senzualismului facil sau încălcării legilor*" (Robert A. Nye). Degenerescența apărea, după credințele epocii (atât la nivel individual, cât şi social), pe bazele *epuizării* unor resurse genetice, din pricina nevoii de adaptare la un mediu în transformare sau chiar definitiv schimbat, *diferit* (Jean Baptise Lamarck).

Bénédict A. Morel (1809-1873), unul dintre teoreticienii care inaugurează această explicație ştiințifică, prevedea un declin progresiv social şi individual, conturând o teorie a „involuției" cu efecte asupra mentalului epocii. Printr-o extensie disciplinară, s-a ajuns la ideea că ereditatea poate determina progresul sau decăderea unei societăți, opiumul fiind unul dintre elementele fundamentale în acest proces, jucând rolul simultan de cauză şi efect. Se credea că pe de o parte, consumul de opiu determină o ereditate încărcată şi o inevitabilă pervertire a codului genetic, dar şi că „moştenirea" unei astfel de tare face imposibilă sustragerea, individul fiind deja „condamnat" la modul tragic de propria zestre biologică (o imagine de sorginte deterministă, însă cu implicații culturale multiple).

Discipol al lui Cesare Lombroso, Max Nordau, promovează în epocă ideea că viața modernă, prin faptul că obligă individul să se adapteze la condiții nespecifice, ar influența echilibrul nervos al individului şi implicit, epuizându-l, i-ar afecta ereditatea. Nordau scria la 1892 că a trăi într-un oraş modern (acest spațiu care permite coabitarea a atâtor tipuri de deviante, un adevărat melanj reprezentațional) înseamnă a trăi la limita unei căderi nervoase: „Fiecare rând pe care îl citim sau scriem, fiecare față umană pe care o vedem, orice conversație purtăm, orice scenă percepem de la fereastra unui express atât de rapid, pune în activitate nervii noştri şi centrii noştri cerebrali... Zgomotul perpetuu şi diversele privelişti de pe străzile unui mare oraş, suspansul din timpul evoluției unor evenimente, aşteptarea constantă a ziarelor, a poştaşului, a vizitatorilor costă creierul nostru disoluție şi uzură" (William Greenslade). Opinia lui Nordau e congruentă celei a lui Morel în privința rolului substanțelor cu proprietăți halucinogene, susținând că „originea esențială a degenerescenței se găseşte în intoxicația cu alcool, tabac, haşiş sau în ingerarea de otrăvuri organice. Tipul de intelectual degenerat este pentru el *poetul simbolist, pictorul impresionist şi misticul neocreştin, care „lasă să se producă în centrii lor cerebrali imagini semi-clare, difuz fluide, embrioni abia conturați de gândire"*.

Determinismul medical se află însă în directă conexiune cu cel social, explicația eredității apărând ca o potențială explicație general-valabilă pentru toate tarele unei societăți şi ale indivizilor săi, în zonele cele mai obscure şi ininteligibil, neurastenia sau isteria, ca stări individuale, având la nivel general corelative simptomatice amenințătoare pentru viitorul unei rase ce se începe să perceapă ca agonizantă.

Localizând acest complex în zona *fin de siècle*, cu prelungiri în primii ani ai noului secol, un *turn of the century* bivalent, Greenslade contextualizează precis această neliniște a degenerescenței, vorbind chiar de o *de-generation*, de o generație marcată de propria suspiciune față de diferență ori de transformare, văzute ca forme de deviantă şi tocmai de aceea mai profund afectată de tranziția iminentă. Mai mult decât o idee-sinteză, „degenerescența" ar fi evoluat într-un mit explicativ, cu aplicații multiple, în relație cu mutațiile socio-economice din Occidentul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care au avut şi iminente implicații la nivel psihologic sau de comportament, de unde o anumită senzație de fragilizare identitară a surprastructurilor sociale. Circula „o energie negativă, care era în acelaşi timp omniprezentă şi niciodată integral explicabilă. Deruta şi deziluzia găseau o eliberare în teoria ce părea să identifice sursa descompunerii" (William Greenslade), aceea a degenerescenței. „Credința religioasă, codurile morale, atitudinile privind clasele, rolurile sexuale şi chiar sexualitatea însăşi au trecut prin zdruncinări şi şocuri seismice, ca şi prin eroziuni şi dezintegrări" (*ibid.*). Imaginea lumii moderne se propunea omului obişnuit ca ambiguă şi tensionată: fascinația progresului şi a stabilității materiale, materializate în reuşita economică a unor indivizi sau categorii coexistau cu problemele sociale, cu inadaptarea, nesiguranța şi absența de perspective ale altora, care eşuaseră. Impresia de fragilitate a unei lumi care putea glisa la fel de uşor în ambele direcții, conduce la o nesiguranță existențială şi sprijină mitul degenerescenței, la nivel individual (cu implicațiile sale ereditare, deterministe, cu „viciile" şi tarele marginalității), cât şi la nivelul societății, ca spațiu civilizat, însă asaltat de nesiguranțe şi spaime. Halucinogenele sunt pe rând parte a marginalității (atunci când se exploatează latura lor euforizantă), sursă de fascinație (şi, ca stereotip, de decădere) sau paliativ (foarte generalizată, prin latura sa oficială, medicală), uneori acestea interferând, aşa cum se întâmplase la De Quincey şi Coleridge şi mulți alții ulterior, când alături de utilizarea terapeutică se insinuează o dimensiune extatică, irezistibilă pentru spiritul artistic. Spaima care tiranizează latent mentalul colectiv (cel puțin la nivelul indivizilor „integrați" normei) se manifestă în special față de ceea ce rămâne invizibil, imperceptibil, dar este presimțit ca o eroziune internă, care va dizolva în final lumea „civilizată", lume muribundă, agonică, prilejuind aceleaşi angoase ca şi în spațiul francez. Pornind de la teoria darwiniană şi mutațiile ştiințifice produse, asociată teoriilor determinismului şi evoluției cercetărilor psihologice/psihiatrice, teoria degenerescenței s-a diseminat în spațiul medical, ştiințific, sociologic, literar (şi artistic în general), ambiguitatea şi instabilitatea termenului fiind extinse astfel prin transferul repetat. *„Degenerescența,* scrie William Greenslade, *reprezintă capacitatea nelimitată a unei societăți să «genereze» regresie [...], sentimentul unei permanent secularizate «căderi» din stadiul de grație* [s.n.]." Discursul magico-religios e substituit, în articularea unei viziuni fataliste până la eschatologic, cu o apropriere pretențioasă de către teoriile ştiințifice a ceea ce era irațional, obscur şi angosant. Explicațiile deterministe, presupunând factorul ereditar ca fundamental în teoriile degenerării, implicau un anumit coeficient de siguranță, de încredere, prin transpunerea misterului într-un limbaj ce se voia pozitivist, rațional, explicit pentru „cunoscători": „dacă tot ceea ce era irațional, injurios sau supărător era înscris în codul determinist al eredității, însemna că *iraționalul era păstrat ca un mister, ale cărui secrete le puteau înțelege numai marii preoți ai ştiințelor.*[s.n.]"(William Greenslade). Funcționând ca o boală, degenerescența: implica, credea Morel, trei categorii de simptome diformitate fizică, pervertire a organismului şi răvăşire a facultăților emoționale.

S-ar putea spune, sub forma unei concluzii parțiale, că ideea de degenerescență vine să pozitiveze o situație incontrolabilă prin metodele obişnuite, pe de altă parte această „amenințare" se infiltrează într-un sub-strat „freatic", tocmai într-o perioadă când „nevoia de a controla şi a face delimitări stricte în legătură cu definirea genului, a rasei, clasei sau naționalității devine foarte intensă" (Elaine Showalter). ■

22 Black Pantone 253 U

Existând din cochetărie

Vianu Mureșan

A-i cerceta rostul lui Cioran, a hăitui pe urmele lui (căci, nu-i aşa, lectura hermeneutică este un gest vânătoresc şi, ca atare, proba nevoii ancestrale de pradă) în nădejdea unei întâlniri revelatoare poate fi la fel de fascinant, dar şi imprudent ca actul nefericitului Acteon, ademenit de umărul gol al unei zeițe la fel de tainice precum cercul pătrat. Sortită, adică, nedezvăluirii. Poți fi otrăvit de-un murmur, te poate săgeta o privire, te poate sufoca strânsoarea divinității. Ori poți tânji tupilat între tufe, încordat într-un gest nesăvârşit până ce nudul ei himeric dispare învăluit în arca asfințitului. Iar fantasma ei să-ți ia mințile.

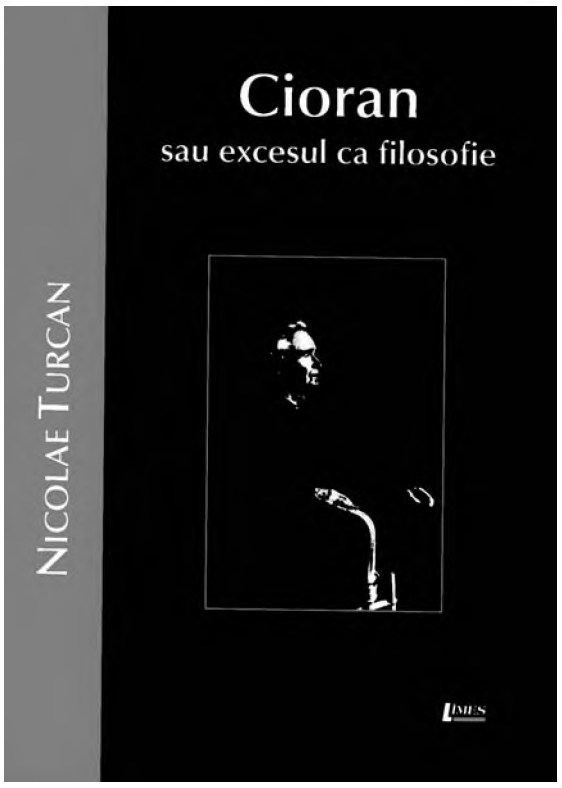
Asta face în primă instanță Cioran, sminteşte. Lectura lui, încărcată pasional, nu se consumă ca o simplă acumulare de idei, nici nu ajunge vreodată operă de lămurire intelectuală. Îl citeşti, luptându-te cu el pentru a scăpa de strânsoarea stilului său, speriat de puterea pe care insolența ideilor lui o dezvoltă în tine. Îl citeşti cu fascinația unui îndrăgostit, dar şi cu disprețul autoprovocat al celui ce vrea să se exorcizeze. În multele lui moduri de-a seduce, Cioran posedă mintea cititorului, se joacă cu ea asemenea unui geniu rău, induce teroare, dar şi, trezind instincte vitale, dorința eliberării. Întâlnirea cu el, pentru aceia care nu consideră lectura ca pe-o formă de distracție, aduce mai mult cu situația toreadorului pe care propria mândrie îl împinge în fața coarnelor taurului, unde circumstanța „care pe care" implică mereu riscul morții. Iar a fi convertit de Cioran, substituit spiritual şi moral de efuziunile minții sale nu e departe de moartea personalității spirituale proprii.

Dacă Nicolae Turcan ar fi rămas la o lectură pasionată, încărcată afectiv adică, necesară dar nu suficientă stabilirii unei relații culturale cu autorul, şi nu ar fi adoptat alura cinegetică, nu ar mai fi izbutit să scrie o teză de doctorat, din care mai apoi, prin operațiuni eliminatorii şi gesturi de migălire stilistică, extrage o carte, **Cioran sau excesul ca filosofie** (ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008). Probabil că pasiunea pentru Cioran nu e de ajuns nici pentru a-i parcurge cărțile – veritabile jocuri de artificii în care larma şi strălucirea aserțiunilor maschează mecanismul producător –, nici pentru a te alege de pe urma lecturii cu o imagine cât de cât corectă a orizontului său spiritual, pe care e impropriu să-l considerăm sistem de gândire, cu atât mai puțin filosofie pură. Această dificultate de a-l integra unui gen – filosofic, literar, religios, moralist – face ca lectura lui Cioran să ofere mereu, în funcție de orizontul de sensibilitate al cititorului, fie mai mult, fie mai puțin decât te aştepți. *Mai mult*, dacă vizezi purul schimb de idei, situație în care te pomeneşti încărcat cu efuziuni spirituale, stări de exaltare mistică, transe nihiliste, insolențe narcisiste, dezmățuri confesive neaşteptate, acrobații antinomiste, variațiuni splendide pe teme împrumutate, atitudini profetic-histrionice şi, nu mai puțin important, cu o colecție de bijuterii stilistice. În situație inversă, dacă vrei adevărul de la Cioran, tratându-l ca pe orice scriitor de text cu iz filosofic capeți *mai puțin*, adică mai nimic. În niciun caz nu capeți o tolbă de aserțiuni cu care, înarmat, poți porni în explorarea tainelor lumii şi vieții generale sau personale.

Resemnat, dacă vrei să te aşezi corect față de scriitorul franco-român, va trebui să renunți la gândul că ai de-a face cu Adevărul. Însă, ceea ce poate fi chiar mai important, poți întâlni multe versiuni conjuncturale ale acestuia, adevăruri mărunte, capricioase, enunțuri încărcate emoțional. Încărcate cu acele emoții radicale, extreme, care constituie răspunsul subiectivității noastre la marea nedumerire care e viața. Căci Cioran reacționează mai mult ca un instrument muzical decât ca un subiect cunoscător, postat într-o țeapănă neutralitate kantiană. El vibrează şi emite sunete după acordul sau dezacordajele conjuncturale în raporturile lui capricioase cu lumea. Toanele lui, mofturi de consistență metafizică, răvăşirile mistice generează texte pentru a nu se lăsa purtat înspre punctul critic al suicidului. Ca tip de atitudine existențială, Cioran pare un infante suferind de sentimentul orfanității cosmice care plânge şi râde de-odată, cu accese egale de fervoare şi ciudă, de disperare şi bucurie. Şi în vertijul întreținut de texte – adesea delirante, mereu categorice, mai nicicând fidele epistemei – ai impresia că existența lui este pradă unei angajări strict estetice ori, ceea ce poate fi şi mai excesiv, că trăieşte din pură cochetărie într-o lume pe care nu dă doi bani, dar nu vrea să rateze nicio ocazie de-a o scuipa în față.

Când vezi o teză de doctorat despre Cioran, un studiu disciplinat, conceptualizat, ordonator şi limpezitor nu poți să nu-ți închipui râsul sarcastic cu care ar întâmpina-o, asigurându-te că e o idee proastă. Lui îi convine, mai degrabă, să fie pretextul unor curiozități dezlânate, totemul unei mitologii subiacente în continuă reciclare, decât onorabilul obiect de expertiză ştiințifică. La felul neospitalier de a trata curioşii, aproape orice ai spune despre opera lui probabil că i s-ar părea vorbă de clacă şi lucru neisprăvit. Pentru a te apuca, totuşi, de lucru ai nevoie să ignori o astfel de descalificare a priori, necruțătoare din partea autorului cercetat. Cred că Turcan a fost conştient de inadecvarea în care se plasează compunându-şi teza şi, de asemenea, cred că ideea lui ar putea până la urmă să domolească tistuielile cioraniene. Alegând să analizeze opera, în care sunt absorbite şi transmutate umorile, accidentele, amprentele vieții, ordonarea acesteia împrejurul *excesului*, ce capătă „demnitate categorială" în opinia autorului clujean, constituie o bună poziționare față de Cioran: *„Soluția noastră, pe care vom încerca s-o demonstrăm în baza unei analize atente a operei lui ..., porneşte de la ideea că, pentru a-l înțelege, trebuie să apelăm la conceptul de* exces, *adevărat punct de fugă în ansamblul scrierilor lui."* (p. 14)

Din capul locului trebuie admis că, atunci când situăm excesul în centrul unui mod de gândire suntem somați de-o întreagă tradiție să nu o considerăm demnă de numele de *filosofie*, care şi-a făcut din măsură principala normă. Nicolae Turcan riscă, punându-se rău cu această tradiție, să considere că putem asocia filosofiei şi lipsa de măsură, excesul adică, fără a-i deprecia prin asta demnitatea. Şi se angajează să argumenteze acest lucru, în ample incursiuni prin textele cioraniene şi glosele diverşilor comentatori. Definit, clasificat, analizat, întors pe toate fețele şi identificat în textele sau evenimentele biografice ale filosofului franco-român, excesul indică un tip de estetism, deopotrivă ludic şi terapeutic fără de care Cioran nu-şi putea integra surpriza propriei existențe, nu-şi putea înghiți neajunsul de-a fi fost născut. Altfel spus, excesul este o soluție medicală, un fel de spălătură sufletească profilactică pentru a putea rezista emoțiilor metafizice care viermuiesc



imemorial în temelia vieții.

Turcan alege trei formule ale excesului, în care ar intra atât modul de viață, cât şi stilistica scriiturii cioraniene. *Prima*, formula peratologică, adică înțeles ca *„limită, paroxism, ieşire din cadrele obişnuite în direcția iraționalității extatice sau detaşării sceptice"* (p. 23). *A doua*, formula polarității, în care încap ambiguitățile, paradoxurile, trăirile antinomiste, altfel spus concomitența stărilor ireconciliabile: *„Polaritatea extremelor face cu putință considerarea amândurora în acelaşi timp, atitudine de la care Cioran nu se dă în lături, excedând, prin paradox, contradicția şi lansându-şi gândirea în piruete stilistice dintre cele mai neaşteptate, mai violente şi, totodată, frizând nu de puține ori umorul"* (p. 27). Nu mai este vorba aici de acel dezechilibru pe care-l provoacă situarea dincolo de o margine sau limită a normei, ci de crearea unei noi situații în care polarizarea refuză să încline în direcția unui termen sau celuilalt, ca şi cum ai trăi terțul tensionat al unei opoziții dialectice care nu dă sinteză, dar te încăpățânezi să o forțezi. Şi *a treia*, formula indeciziei, opțiunea provizoratului risipitor între extreme echivalent dezirabile şi refutabile. Raportarea excesului la limită, aşa cum procedează Turcan, considerarea lui ca depăşire sau spargere a limitei nu e deloc lipsită de consistență, dar cred că polaritatea exces-măsură ar duce mai departe. Limita nu poate fi depăşită pentru că nu e cunoscută, orice manifestare cuprinzându-se în spațiul extensibil al propriilor posibilități neexplorate. Întrucât limita ar coincide cu viața, singura depăşire a ei ar fi moartea (prin sinucidere eventual), ceea ce nu e cazul la Cioran. În schimb o măsură poate fi depăşită, sfidată, supusă agresiunii continue a excesului. În plus organizarea unei argumentații în cadrul polarității măsură-exces capătă ilustrări limpezi, inteligibile atât în plan etic, cât şi psihologic şi chiar logic.

Desfăşurat pe spațiile contorsionate ale acestor excese, ieşit din măsură, sfidător cu bunul simț Cioran obligă pe cel ce vrea să-i urmeze paşii „pe drumul operei" fie să renunțe la înțelegerea reducționist-logică, fie să compună o logică mai cuprinzătoare în care paradoxul, contradicția, inconsecvența să-şi afle reprezentare. O logică în care să se vadă deopotrivă limpezimile şi tulburările trăirii, accesele vitaliste ca şi dezolările apocaliptice ale unui neîmpăcat principial cu viața. Dacă e ceva

Black Pantone 253 U

prin care am putea caracteriza poziționarea existențială a lui Cioran, aceasta ar fi viziunea antinomistă asupra cosmosului şi convingerea inadecvării principiale dintre om şi lumea în care trebuie să trăiască. Este, evident, o poziționare gnostică, ce ar putea fi argumentată identificând multe motive, teme, idiosincrasii ale şcolilor gnostice. Dacă am risca o comparație, dată fiind neîmpăcarea sumbră cu faptul de-a exista, Cioran pare a practica un marcionism estetic şi metafizic de uz privat, o religie a situației de excepție, netransferabile, în lipsa căreia agonia dinaintea dumnezeului indicibil s-ar termina cu sfâşiere şi moarte. Strigătele de sfâşiere fac să se audă propria voce ca şi cum ar răbufni dintr-un colț îndepărtat al lumii, cu aerul că exprimă imprecația creaturii damnate. Deşi uneori poate lăsa impresia unor insolențe narcisiste, Cioran nu e străin de convingerea că prin el grăieşte *creatura* în versiunea ei nefericită, că e procuratorul vocal al unei secte, neconstituite, de lezați metafizici.

Turcan nu poate evita această capcană: scriind despre operă, e musai să asume contingențe ale biografiei cioraniene, iar compunând o teză să rişte un portret. Oricât ai abstrage ideile din viață, nu le poți judeca, totuşi, ca pure esențe abstracte. Ca atare eşti condamnat să faci proză sub aparența că oferi explicații. Acest fapt nu descalifică lucrarea de față, şi nici vreo altă încercare similară, însă obligă autorul să lărgească atât de mult sensul hermeneuticii încât să-i permită apropierea de ficțiunea biografistă. Anumite conținuturi de existență ce reverberează în registrul metafizic – precum insomnia, angoasa, furiile, impulsivitatea, decepția, ura, revolta, invidia, disprețul, durerea, neputința şi multe altele – nu au, nici nu vor avea vreodată o ştiință riguros explicativă, oricât de atent le-ar fi cercetată cauza, oricât de minuțios le-ar fi descris comportamentul. Sunt stări ireductibile care iau chip particular de la o persoană la alta, dezvoltând consecințe morale şi, am putea spune, chiar ontologice. Acestora nu li se poate oferi un diagnostic în ciuda frecvenței enervante a unor termeni precum *scepticism, nihilism* sau alții din aceeaşi familie, care efectiv nu fac altceva decât să înghețe mintea într-un conținut abstract ce nu preia în sine – şi nici n-o poate face – nimic din adevărul existențial al celui vizat. De asemenea credința religioasă, căreia Turcan îi consacră un întreg capitol, fericit intitulat *Cu Dumnezeu pe aleile singurătății,* nu e suficient să fie asaltată cu instrumentele creştinismului, nici măcar a monoteismului sau budismului, cum se face aici. Poate că trebuie să ne jucăm cu termenii şi să acceptăm că modul religios al lui Cioran nu este o *concepție,* ci mai degrabă o *decepție,* iar dacă cea dintâi beneficiază de avantajul sistematicității, aceasta din urmă ar suplini lipsa ideii prin consistența afectivității. Şi, dacă nu suntem naivi, nu vom exclude posibilitatea ca la baza unei raportări religioase la viață poate sta la fel de bine o *decepție,* chiar mai ferm decât o *concepție.*

Desigur, în conținutul tezei de față i se recunoaşte foarte bine o „credință privată" al cărei semn constant e intensitatea trăirii sau emoției, nicidecum un conținut teologic oarecare, însă judecata acesteia e făcută tot din perspectiva aşteptărilor şi imperativelor mântuirii creştine. Or, în acest punct, pus să performeze într-un joc impropriu pierdem legătura cu Cioran. Înțelesul pe care Turcan îl dă *luciferismului,* termen împrumutat (p. 190) pentru a califica tipul de religiozitate cioraniană, anume ca fervoare demonică, orgoliu fondator, invidie pe Dumnezeu ar lămuri întrucâtva problema, ne-ar apropia de un profil: *„în acest joc excentric cu extremele, religia proprie lui Cioran, ni se prezintă deocamdată ca un luciferism distructiv, cu reflexe sceptice şi, paradoxal, extatice."* (p. 192) Până la urmă, dezlegând ițele din *Demiurgul cel rău, Căderea în timp, Despre neajunsul de a te fi născut,* titluri echivalente unor principii de natură teologic-metafizică, Turcan se apropie de concluzia, întru totul susținută, că Cioran este un soi de teosof încadrabil modelului gnostic, completat de un mistic dezorientat ce se zbate plin de fervori sub privirile unui dumnezeu nerecunoscut, dar tatonat cu insolență prin cele mai extravagante metode.

Trecut prin bibliografii, controlându-şi fără slăbiciuni aparatul critic, aducând prompt dovada textuală a fiecărei afirmații, călăuzindu-se după o schemă amplă şi relevantă cartea lui Nicolae Turcan face cu succes figura unei opere aşa-zis *ştiințifice.* Întrucât termenul în cauză îmi pare complet nefiresc, atribuit întreprinderilor filosofice, şi pentru că mediile universitare se cramponează de el cu insistență aproape dogmatică pentru a ascunde lipsa de creativitate, de stil şi imaginație a cărților universitare – multe fiind în cel mai bun caz *împrumuturi* pe termen lung, în vederea îngroşării CV-ului, din cărțile autorilor studiați – refuz să consider că atributul *ştiințific* ar fi în sine măgulitor. Iar pentru că nu vreau să diminuez cu nimic meritul cărții lui Turcan, consider că aceasta e o bună proză descriptivă a lui Cioran, cu lumea gândurilor, cu patimile şi efuziunile lui. Ca atare, nu caracterul strict hermeneutic e cel ce poate să ne intereseze mai mult, ci reconstituirea contingențelor revelatoare, în care viața şi opera se lămuresc reciproc. Astfel caracterul istoriografic, abilitatea analitică şi inventivitatea literară se regăsesc deopotrivă în compoziția acestei binevenite cărți. ■

Căpitanul prafului (o poveste)

(Urmare din pagina 13)

Autorul: Votați pe dracu, ce e aici, democrație? Eu hotărăsc. Ați fost de acord să fiți personajele mele, asta e!

Personajul-care-este (încet): Ei, ce să spun... că n-or mai fi autori pe lumea asta...

Gică (către autor) : Auzi, noi facem ce dorim, clar?

Autorul (îmblânzit, către Personaj): Păi, unde să îl căutăm? ştiți voi unde să-l căutăm?

Atmosfera se acrise ca o lămâie, pe care Aron o stoarse cu mâna deasupra paharului şi apoi bău cu mare mulțumire. Cititorul, care îşi dorea demult scaunul autorului, începu să comploteze, împreună cu familia.

Femeia-piaptăn (îşi pune cărțile deoparte): Eu propun să meargă Gică şi aşa se laudă că-l cunoaşte.

Gică: Deci îl cunosc bine... am fost prieteni, nu-i vorbă... Dar mie ce-mi iese din afacerea asta?

Personajul: Du-te, domnule, ce atâta....Vai şi-amar de țara asta...

Gică (spre Femeie): De ce nu te duci tu, dacă eşti aşa deşteaptă?

Femeia-piaptăn: Eu nu pot, am o treabă urgentă ... nu v-am spus că am o problemă cu creditul?

Aron (scuturându-şi reverul): Ia nu vă mai certați, poate că se oferă autorul, nu-i el şeful?

Autorul: Hă hă, ați vrea voi să mă duc, şmecherilor, ca să plecați fără să plătiți! Mă luați cu Căpitanul prafului, cu gogoşi, ca să scăpați de mine. (apoi, aproape părinteşte): Căpitanul prafului nu există, vă repet a mia oara, e doar o minciună de presă... Să plece Aron că şi aşa nu-i bun de nimica...

Aron: Hai, domle...

Din câmpie, mâini necunoscute smulseseră o scândură şi prin spărtură vânturile pământului se năpusteau în încăpere, ca animalele încolțite. Conspirația cititorilor se extindea cu iuțeala focului de paie. La rândul său, autorul îşi înarmă gaşca literară cu pistoale metafizice cu dopuri.

Autorul (țipând): Din cauza lui Aron n-o să ne mai terminăm povestirea...

Gică (atât de încet, încât nu îl mai aude nimeni): Eu mă gândesc că şi de-ar exista, Căpitanul n-o veni degeaba, că doar nu-i prost să nu-şi tragă partea.

Aron (înfricoşat, căci vijelia îi furase paharul din față): Să-l căutăm toți...

Autorul: Da, păi normal, să ne unim ca să iei tu comanda... ştiam eu ce urmăreşti, te-am simțit de la început...

Vârtejurile nisipului urcau de acum până în crucea tavanului şi le acopereau în viteză umerii şi bărbia. Prin zgomotele furtunii alunecau strigătele oamenilor: Lăsați-ne... înăuntru! ... Înăuntru!

Aron: Mai bine să-l căutăm separat...

Gică (disperat): Fraților, nu mă mai pot mişca, ajutați-mă!

De la tejgheaua sa, autorul, îmbrăcat în praf ca într-o placentă, reuşi să îşi extragă o mână, cu care să-şi apuce punga de semințe. Femeia, învinsă de brațele nisipului, suspina erotic.

Personajul (urlând din toți rărunchii): Mă îngrop!... Mă sufoc !

Atunci de afară, călărind apocalipsa, năvăliră cititorii, înarmați cu topoare şi bâte. Ei îl înhață pe autor şi pe celelalte personaje, îi leagă în lanțuri şi îi vând unor traficanți de organe. Apoi se depărtează, în pas de defilare, ca să îşi reinstaureze dictatura.

Rămas singur în camera distrusă, cititorul nostru ascultă cum octavele isterice ale naturii încep, pe rând, să coboare şi țărâna să se aşeze. Izvorâtă de cine ştie unde, o linişte de început de lume se desfăcea, uşoară ca uleiul, peste intestinele întoarse ale văzduhului. În tăcerea aceea neagră, nefirească se decupă atunci un fâşâit uşor, ca o aripă de pasăre. Cititorul trase la o parte bucățile de scândură şi ieşi în câmpie. Nu era decât un bătrân îmbrăcat în zdrențe, care se apropia, măturând în grabă şinele de cale ferată.

- Hei, tu, cine eşti şi de unde vii? îi strigă cititorul.

Bătrânul îşi vedea în continuare de treabă.

- Nu m-auzi ? Nu l-ai văzut cumva pe Căpitanul prafului?

Bătrânul urcă pe peron şi atunci desluşi, desenate în pulberea de la picioarele sale, două cuvinte - „Căpitanu egzistă". Se opri o clipă, îşi şterse sudoarea, apoi îşi continuă fără o vorbă măturatul. ■

24 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

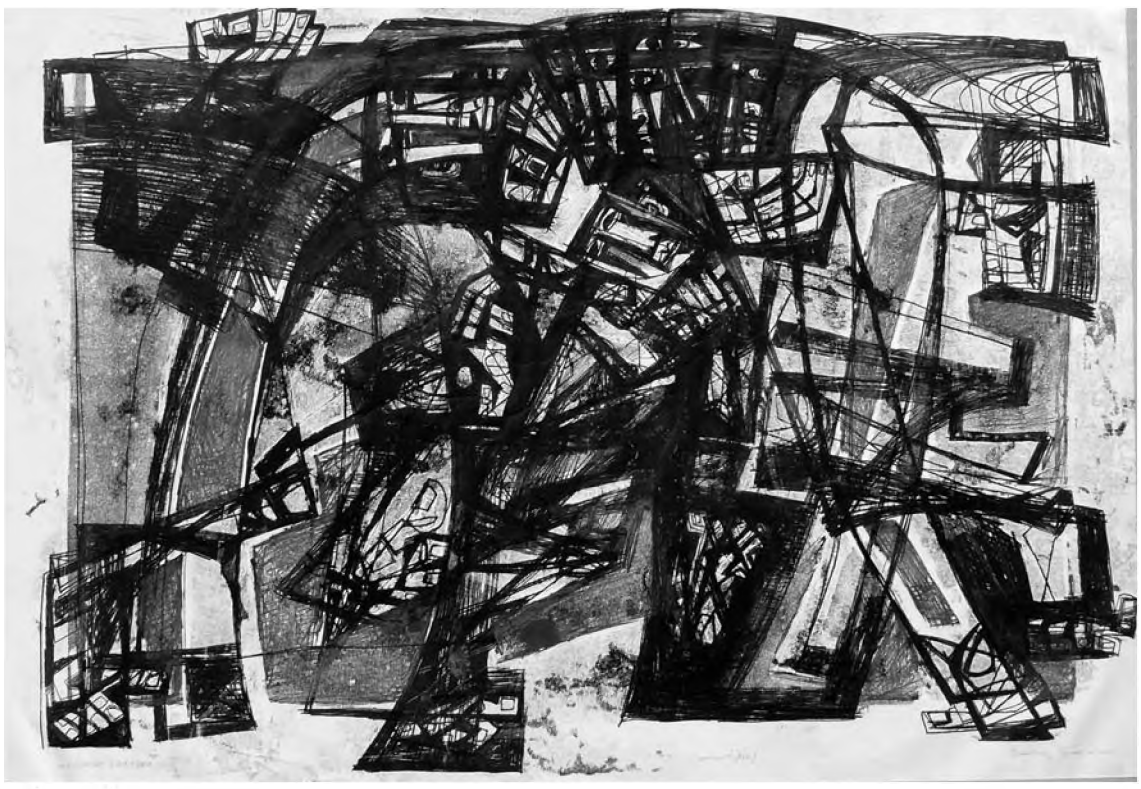
În arșița verii, zăpada (cenușa) lui Rigoni Stern

Ing. Licu Stavri

■ Un mare scriitor al secolului XX, maestrul italian Rigoni Stern, a încetat din viață în 16 iunie a. c., ne informează cotidianul *Corriere della Sera*. Mario Rigoni Stern, născut la Asiago (Vicenza) în 1 noiembrie 1921, a devenit cunoscut în 1953, când, datorită intervenției prietenești a lui Elio Vittorini, "Einaudi" i-a publicat romanul *Il Sergento della neve* (Sergentul zăpezii), descris de Claudio Magris drept "o narațiune individuală și corală, povestea unui om și a camarazilor săi, a acelui sergent de vânători de munte care s-a întors din negurile Rusiei și ale Germaniei în zăpada Italiei, după ce și-a servit cu onoare patria dezonorată de regimul fascist." *Il Sergento della neve* se inspiră din realitatea frontului din est: episodul teribilei bătălii de la Nikolaevska, prin care, în ianuarie 1943, regimentul lui Rigori Stern a încercat, cu pierderi uriașe, să rupă încercuirea și să ajungă la Harkov, în Ucraina. Este o carte despre greutatea de a rămâne om și în fața celor mai strivitoare greutăți, a neantului și a barbariei. Nu un roman despre război, ca la Remarque, nici o narațiune în care, ca la Sven Hassell, frontul să se transforme într-un spațiu al aventurii, ci o meditație amară despre om, istorie, politică și suferință. Rigori Stern, spune Magris, a scris despre "inumanitatea tuturor războaielor." Prietenul său, poetul Fernando Bandini, îl numise "Dostoievski al secolului XX". Născut într-o familie numeroasă de țărani, Stern a rămas atașat întreaga viață de ținutul natal al Alpilor italieni, evocat de el într-un număr considerabil de povestiri și în câteva romane. Istoria antică și contemporană, literatura clasică și modernă, mitologia, legendele și superstițiile locale, reveriile unui pasionat cutreierător al munților, amintirile dureroase ale soldatului se combină savant cu observația atentă, cu darul descrierilor surprinzătoare și al explorării valențelor poetice ale limbii în opera acestui mare prozator, din păcate total ignorat la noi. Rigori Stern ridică regionalismul și inspirația ecologistă la nivelul marii literaturi. Ca și prietenul său Primo Levi – a cărui carte *Mai este acesta un om?* a avut o mare înrâurire asupra formării sale artistice – el scrie despre frăția umană, descriind nu doar războiul (și lagărele de prizonieri în care a petrecut doi ani) ci și ceea ce a urmat războiului, încercând să găsească un sens amestecului de exaltare produsă de libertatea regăsită și disperare indusă de persistența amintirilor suferinței. O literatură obsesivă, așadar, dominată însă de o excepțională poftă de viață, de o percepție senzorială de o finețe ieșită din comun și de o excepțională capacitate de rezonanță poetică. Alte titluri din opera lui Mario Rigoni Stern sunt *Il bosco degli urogali* (1962), *Storia di Tönle* (1978) – pentru care i s-a decernat Premiul Campiello – *L'anno della vittoria* (1985), *Le stagioni di Giacomo* (1995), *Raconti delle Vite dell' Altipiano* (2006).

■ O altă regretabilă dispariție din lumea artelor, aflăm din *International Herald Tribune*, este aceea a starului filmului muzical american clasic Cyd Charisse (Tula Ellice Finklea), născută în 1921. Imaginea acestei dansatoare elegante ne-a rămas întipărită pentru totdeauna în memorie din filmul lui Stanly Donen *Cântând în ploaie* (1952), unde apărea în episodul visului: părul brunet tuns sub formă de caschetă și încadrând o prelungă față de o paloare neobișnuită; rochia verde mulată pe trupul svelt; picioare nesfârșit de lungi, încălțate cu pantofi cu tocuri înalte; pe vârful unui astfel de picior, întins orizontal pe toată lățimea ecranului, învârtea o pălărie bărbătească, tolănită pe un scaun de bar și inhalând languros fumul dintr-un porttțigaret. Cyd Charisse a mai apărut în filme ca *The Bandwagon* (1953) și *Brigadoon* (1955), ambele de Vicente Minelli, *Party Girl* (1958) de Nicholas Ray, *Silk Stockings* (1957) de Ernst Lubitsch, *Black Tights* (1960) de Terence Young. Partenerii artistici preferați i-au fost Fred Astaire și Gene Kelly. Începând cu anii 1960, când filmul muzical a intrat în declin, Cyd Charisse a refuzat să interpreteze roluri (melo)dramatice, preferând să se dedice frumoasei sale familii și apărând doar rar, în roluri episodice, mai mult la T. V.

■ Câteva informații cinematografice, preluate din ziarul *Aujourd'hui en France*. * Afirmat cu *Transporteur 1* și *Transporteur 2*, Louis Letterier va regiza, probabil, *Stays*, un thriller scris de Michael Ross. Este povestea unui grup de tineri consultanți aflați în călătorie de faceri în Rusia, care se trezesc, misterios, într-o localitate radioactivă abandonată din Taiga. Cota regizorului francez a crescut la Hollywood, după ce a realizat *The Incredible Hulk* cu Edward Norton, film ce a debutat excelent în Statele Unite (54 de milioane de dolari în primul week-end) și a cunoscut succesul și la cinemtaograful clujean "Republica". * În viitorul film al lui Ridley Scott, *Nottingham*, în care rolul șerifului din Nottingham va fi interpretat de australianul Russell Crowe, britanica Sienna Miller va fi Maid Marian. Scris de Brian Helgeland (*L. A. Confidential, Mystic River*), *Nottingham* va înfățișa un șerif mult mai omenos decât de obicei și un Robin Hood (Christian Bale) mai puțin virtuos. Vanessa Redgrave și William Hurt vor fi și ei pe genericul acestui fil turnat de Brian Grazer, care supervizează în acest moment la Roma continuarea *Codului Da Vinci, Angels and Demons*, cu Tom Hanks în rolul principal.* Studiourile Warner Bros. l-au angajat pe scenaristul Anthony Peckham ca să adapteze romanul *The Tourist* de Olen Steinhauer. Povestea, avându-l ca protagonist pe George Clooney, e a unui spion care, acuzat de o crimă pe care nu a comis-o, dezvăluie existența unei conspirații. Tot Anthony Peckham a semnat scenariul pentru *The Human Factor*, pe care îl va turna Clint Eastwood, cu Morgan Freeman și Matt Damon, și al filmului *Sherlock Holmes*, regizat de soțul Madonnei, Guy Ritchie. * *Valse avec Bachir* de Ari Folman marchează nașterea documentarului de animație. Cronicarul îl consideră un moment cheie în istoria cinematografului, comparabil cu *L'Arrivée d'un train en gare* de la Ciotat al fraților Lumière sau cu exploatarea revoluționară a perspectivei de către Orson Wells în *Citizen Kane*, din 1941. *Valse avec Bachir* se inspiră din experiența personală a realizatorului său, care, la vârsta de 19 ani, soldat în Tsahal, a fost martor, în Liban, al masacrului de la Sabra și Chatila: sute de civili executați în 1982 de către falangele creștine (milițiile libaneze), sub ochii armatei israeliene pasive. Pentru a face acest film, Folman și-a căutat prietenii din 1982, care i-au povestit de-a fir-a-păr aventurile lor, ceea ce suferiseră și simțiseră, coșmarurile ulterioare. Avantajele documentarului de animație sunt că realizatorul poate arăta acțiunile în desfășurare, poate explica și interpreta totul, ceea ce este mult mai atractiv pentru public decât o suită de interviuri filmate, întrerupte de materiale de arhivă. Surprinzător este faptul că acest film extrem de original a fost prezentat la Festivalul de la Cannes, unde nu a primit niciun premiu, nicio distincție. * Dacă există romane auto-referențiale și ficțiune (auto)biografică, iată că același lucru se dovedește a fi posibil și în cinema. Van Damme se joacă pe sine însuși în *JCVD*, o parodie a filmelor de acțiune populare, scrisă de Marc Fiszman și regizată de Mabrouk El-Mechri. ■



Székely Géza — Allegro barbaro III (2006)

Black Pantone 253 U

Anecdotă și mit

Mircea Opriță

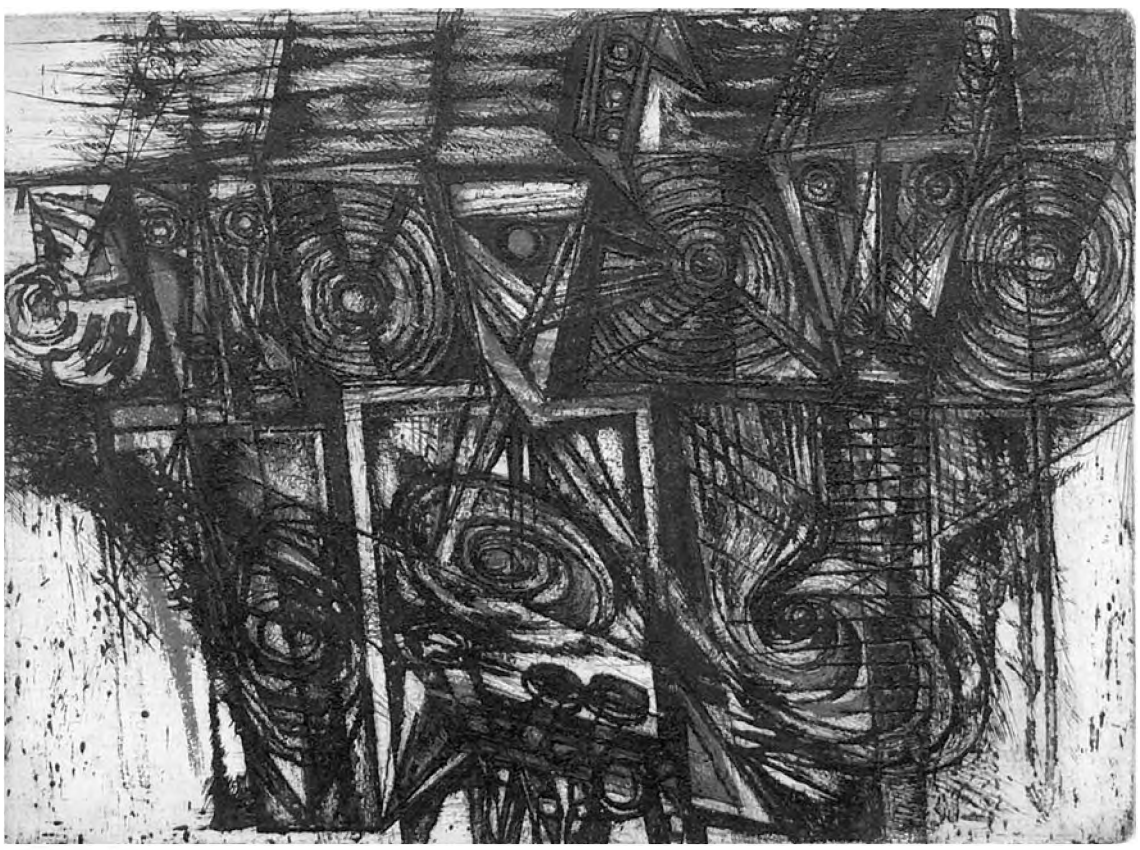
Academicianul Grigore Moisil a fost, în felul său, o mare „figură". Termenul prin care îl caracterizez nu e tocmai academic, dar ceva îmi spune că o asemenea determinare admirativă, mai curând de jargon studențesc decât de sobrietate protocolară, nu l-ar deranja prea mult. Există mărturii conform cărora profesorul universitar, deloc convențional în manifestările proprii și în relațiile angajate cu lumea, ținea prea puțin la morgă sau la rigorile scorțoase ale unor funcții menite să introducă între sine și ceilalți distanță. Nu știu câți colegi de-ai săi, ca să poată fuma în tihnă la examen, le-ar fi permis și studenților să-și satisfacă viciul în asemenea ritualuri de tip universitar, de regulă sobre până la rigiditate. Or, el a mers până acolo încât să afișeze la examenele proprii anunțul: „Profesorul Moisil împrumută țigări". Bineînțeles că în felul acesta curma foiala prin sala de examen, pe seama căreia, sub pretext că ar cere colegilor o țigară, studentul mai trăgea cu ochiul la rezolvările vecinului, ori conversa pe șoptite despre vreo formulă insuficient stăpânită. Istorioara, cu aer de anecdotă, mai adaugă că procedeul, surprinzător în sine, ar fi avut rapid un succes învecinat cu abuzul. În consecință, la un moment dat născocitorul său s-a văzut în situația de a-și corecta afișul inițial, transformându-l în „Profesorul Moisil nu mai împrumută țigări". Ceea ce pentru un împătimit al cifrelor echivalează cu o teoremă reciprocă, dar poate că și omul de alte profesii tot la reciprocitate se gândește. Mai precis, la cugetarea de bun simț conform căreia, de unde tot iei și nu pui nimic la loc, până la urmă resursa seacă. E un adevăr din categoria celor ce poartă pecetea lui *quod erat demonstrandum*.

Considerat părinte al informaticii românești, Grigore Moisil era, ca formație profesională, matematician. Dar, spre deosebire de savanții caricaturizați în literatură, era un om plin de spirit. Meditațiile sale au un aspect logic exemplar, însă și un umor subtil ce vine dinspre filtrul profund umanist, aplicat unor chestiuni aparent aride. Înclinat omenește spre plăcuta degustare a vinului vechi, despre știință trăgea în schimb concluzia că nu trebuie lăsată cu niciun chip să se învechească. Ea, știința, se degustă în stare proaspătă. În plus, mai are și capriciul de a se comporta ca o femeie: se răzbună nu când o ataci, ci când o neglijezi. În domeniul ei abstract funcționează explozivul cel mai puternic, care – susține cu îndreptățire glumețul academician – nu este toluenul, ci ideea omenească. Învățând matematică, mai adaugă, înveți de fapt să gândești, dar și să comunici, fiindcă „matematica va fi limba latină a viitorului, obligatorie pentru toți oamenii de știință". Circulația accelerată a ideilor științifice doar pe această cale abstractă se va produce. Computerului îi întrevedea un mare viitor încă din anii '60 ai secolului trecut, când calculatoarele autohtone din seria Felix, dar și altele de pe aiurea, erau mari cât casa. Anticipa cu umor o vreme când populația lumii avea să se împartă în două categorii: bătrâni și oameni care știu să lucreze la calculator.

Vorbele sale de duh nu se limitează, firește, la știință, ci trec cu ușurință în sfera general-umanului și a situațiilor de natură cotidiană. Avea, de pildă, corectitudinea de a afirma: „Iubesc oamenii începând cu mine", însă și inteligența unei observații bazate pe faptul că, oricât de generos ai fi cu toți ceilalți, dușmanii ți-i recrutezi dintre prieteni. Gândind tinerește până la sfârșitul vieții sale, Moisil deturna într-un algoritm umoristic perspectiva senectuții, fiind gata mereu să exclame: „Ce păcat că la bătrânețe nu mai ai inimă, ai cord!", dar și să-și îndemne studenții să se bucure din plin de vârsta lor privilegiată, fiindcă tinerețea nu se recuperează mai târziu. Umorul lui, pe care și-l definea drept „un cocktail de revoltă și disperare", putea fi destul de sarcastic când în raza sa de acțiune intrau răutatea și prostia umană – de care nu o dată s-a lovit pe parcursul unei prodigioase cariere. O cugetare precum „legile țării nu interzic nimănui să fie imbecil" va fi fost în egală măsură o resemnată consolare, dar și o necruțătoare sancțiune morală venită din partea cuiva care știa să-și afișeze firesc bonomia, fără să accepte prin asta să treacă drept naiv. Dintr-un portret extrem de expresiv pe care cred, de altfel, că i-l știe toată lumea, rețin trei elemente: un nas proeminent, care ar face deliciul caricaturiștilor, apoi zâmbetul subțire, lipsit de severitate dar nu și de scepticism (doar spusese și el că scepticul e un optimist bine informat), și mai ales, mijită printre pleoape grele, privirea unor ochi ageri, care nu se lasă descoperiți pe deplin, însă nici nu scapă lumea de sub un atent control. Este privirea înțelegătoare și totodată critică a unui spirit universal.

Contribuția științifică a lui Grigore Moisil este greu de rezumat în câteva cuvinte și, în fond, nici nu mi-am propus s-o trec în revistă amănunțit. Ajunge dacă spun că a fost un caz rar de matematician total, cu alte cuvinte un om care aplică matematica și în alte domenii: unele conexe, altele mai îndepărtate de baza teoretică de pe care își pornește raționamentele. A avut contribuții în logica matematică, elogiate până în ziua de azi de discipolul său, Solomon Marcus, în mecanică, geometrie, algebră – iar teoriile cunoscute sub denumirea de algebre Lukasiewicz-Moisil i-au folosit la studiul logicii și al teoriei automatelor. Două din cărțile sale importante se intitulează chiar *Teoria algebrică a mecanismelor automate* și *Teoria structurală a automatelor finite*, aceasta din urmă publicată la Paris în 1967. Începuturile sale „politehniste" i-au condus cu ușurință gândirea matematică spre informatică și spre calculator, domenii de performanță modernă în care, pentru România, Moisil este un veritabil pionier. După studii la Iași și Sorbona franceză, a predat un deceniu la universitatea ieșeană, apoi, timp îndelungat, la cea din București. Cei care au avut șansa să le fi fost profesor îl consideră fără ezitare nu doar o prezență extraordinară, ci și un reper moral dublat de un sprijin. Noi, ceilalți, ni-l amintim de la radio, de la televizor (era epoca imaginilor în alb-negru), sau pur și simplu din scris, fiindcă academicianul ieșea cu bucurie în public, prin rubrici pe care le-a susținut în presa culturală ani în șir, până la moartea sa prematură (întâmplată la Ottawa, Canada, în 1973).

Și dacă tot am atins motivul reperului moral, să mai pomenesc un exemplu din viața acestui savant care vedea matematica peste tot și pentru care „o teoremă era ca o scrisoare de dragoste", cum citesc undeva, într-o formulare de-a dreptul senzațională. Un fapt din 1941, când Universitatea din București a deschis concurs pentru o poziție de profesor și s-a întâmplat să participe, alături de Grigore Moisil, Gheorghe Vrânceanu, Dan Barbilian și Miron Nicolescu. Postul l-a câștigat Vrânceanu, dar un memoriu adresat de Moisil ministrului Educației îi deschidea acestuia ochii asupra imensei șanse pe care o avea învățământul științific din România dacă toți acești patru matematicieni de vârf ar fi fost folosiți la locul cuvenit. Au fost angajați la universitatea bucureșteană toți patru, ceea ce nu știu dacă s-ar mai putea întâmpla și astăzi, iar cel puțin în cazul lui Barbilian aveau de profitat nu doar matematicile superioare, ci și literatura. E de prisos să mai spun că matematicianul în cauză își semna poeziile cu pseudonimul Ion Barbu. ■



Székely Géza — Totemurile noastre (2006)

Doi autori din Reghin, Frandăș și Lăzăroiu

Radu Țuculescu

Cu mişcări domoale şi vorbire mereu calmă, Ilie Frandăş este un personaj cunoscut în oraşul Reghin şi nu numai. Purtînd, de cele mai multe ori, o pălărie cu boruri largi pe cap, se plimbă, adesea, pe străzile oraşului, cu paşi mari şi rari, mereu atent la ceea ce se petrece (sau nu...) în jurul său. Uneori se lasă umbrit de gînduri şi atunci se nasc proiecte în mintea sa iar unele dintre ele primesc viață. Iată, aşa, după o plimbare prin cele 29 de localități înşirate pe Valea Gurghiului, Ilie Frandăş s-a hotărît să scrie o carte. Despre istoria comunităților din acele localități, despre obiceiuri şi tradiții, despre persoane şi personaje cu personalitate marcantă care s-au născut şi au trăit în respectiva zonă geografică. Aşa a apărut volumul de peste 400 de pagini intitulat *Valea Gurghiului - istorie şi spiritualitate* (Casa de Editură Mureş, 2006, prefață de Grigore Ploeşteanu şi ilustrații Emil Boloş). E un amestec doct de istorie, etnografie şi reflecții personale cu trimiteri, uneori, la realitatea noastră cea de toate zilele. Autorul s-a documentat pînă în cele mai mici amănunte, oferind cititorilor un bogat material informațional, uneori pagini "seci" cu date şi nume, pagini juridice ori administrative, care au, însă, un "parfum" de epocă şi pot trezi curiozitatea cititorului. Despre legi şi pedepse (de exemplu, la 1700 se aplicau pedepse corporale precum bătaia, mutilarea, înfierarea, spînzurătoarea ori decapitarea...), despre comerț, arme şi armată, despre compoziția etnică a populației, despre gospodării şi despre cum era alcătuită o cetate, despre ocupații, despre testamente şi moşteniri, despre stăpîni şi supuşi, despre unguri, români, germani, evrei şi țigani, despre baroni, conți şi colonişti, despre diferitele religii existente în acelaşi spațiu geografic. Despre război şi pace. Încleştările care au avut loc aici de-a lungul istoriei sînt analizate fără patimă, cu detaşarea necesară unei analize corecte, nepărtinitoare. O bună parte a cărții este dedicată portului şi cîntecului popular, ritualurilor de nuntă, de botez ori de înmormîntare. În mod special am remarcat capitolul despre fantastic şi real în colind, în proverbe, în poveste, în vise... Ilie Frandăş se dovedeşte a fi un autor meticulos, scrupulos, atent la detalii, capabil şi de interpretări personale, dincolo de informațiile strict documentare. Pînă la urmă, un iubitor de oameni, locuri şi istorie.

Ion. I Lăzăroiu este opusul lui Frandăş. Aflat într-o continuă mişcare, într-o continuă agitație creativă, i-aş putea spune, e cînd aici cînd... dincolo, adică undeva prin țară ori undeva... prin Europa. Dar îşi mai găseşte timp să şi scrie, evident, despre pasiunea sa, despre meseria-artă pe care o posedă. Adică cea de lutier. Astfel s-a născut volumul *VICARA - Reghinul oraşul viorilor* care are, pînă acum, două ediții (apărute la Editura ARC, Bucureşti). Un volum scris cu acelaşi dinamism care-l caracterizează pe autor, despre instrumentele muzicale cu coarde şi arcuş, în general, şi despre vioară, în special. În mod firesc, volumul se deschide cu un concentrat istoric al instrumentelor cu coarde în lume, în general, şi în România, în special. Aflăm date interesante despre lemnul necesar pentru construirea instrumentelor, cînd şi cum trebuie tăiat, care copac are cea mai bună rezonanță, despre căluş, popic, eclise... Apoi urmează „explicații" temeinice despre cum se construieşte o vioară, încît volumul poate fi considerat şi un adevărat manual pentru cei interesați să devină lutieri. Un bogat material fotografic, tabele, desene aplicate plus un dicționar de termeni, completează, în mod profesionist, volumul. Ion I. Lăzăroiu, chiar şi atunci cînd e investitor şi manager, rămîne tot un adevărat artist, un iubitor de sunete şi cuvinte, dacă acestea se îmbină în mod armonios şi original. La Reghin s-a născut un cîntec al viorii care se aude, acum, în toată lumea. La percepția acestui cîntec pe mapamond, contribuie şi Ion I. Lăzăroiu, nu doar prin producția de instrumente confecționate ci şi prin acest volum în care aflăm o prea frumoasă poveste a viorii reghinene şi a suratelor sale de pretutindeni.

■

"Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi..."

(Urmare din pagina 2)

Constantin Stroescu, mergeți repede să o înscrieți...! Aşa am ajuns la Academia Regală de Muzică din Bucureşti. Apoi am alergat de la o facultate la alta, pînă am absolvit anul trei. Mai aveam de făcut un an cînd a apărut o decizie că nu ai dreptul să faci două facultăți, iar atunci tata, cu înțelepciunea dînsului, a zis: „Draga tati, cred că asta ar trebui să faci, pentru că avocatura nu va mai fi avocatură, aşa că rămîi la această vocație"... Apoi a devenit marele meu admirator, cînd a înțeles că Opera nu este nici operetă nici cabaret - pentru că la aceea vreme preoții nu erau sfătuiți să meargă la operă. Tata a venit să mă vadă prima dată la un „Faust", care se termina într-o apoteoză religioasă, i-a făcut o impresie deosebită. Apoi a venit să vadă „Boema". După spectacol mi-a spus: „Draga tati, eu la acest spectacol nu mai vin niciodată". „De ce să nu veniți - am spus eu - nu v-a plăcut?" „Ba da, dar aşa de veridic ai murit că eu nu mai vreu să văd această operă..."

– În atîția ani de muncă, de dăruire pe scenele de operă din lume, ați învățat să simțiți publicul. Există un feeling, *o relație bine definită între interpret şi public?*

– Nu este doar un *feeling,* este datoria cîntărețului, sau a actorului, să capteze publicul, dar cu un singur lucru: talentul! Italianul are o expresie foarte adecvată: "inmedesimarsi" - a te identifica cu personajul jucat, adică Lucia Stănescu să fie Cio-Cio-san, să fie Violetta, Desdemona, acesta este talentul şi secretul. Noi spunem "a intra în pielea personajului", asta impresionează publicul.

– Publicul italian este foarte pretențios, are în spate o tradiție colosală: Zilele trecute l-au fluierat pe Alagna la Scala din Milano, iar el a hotărît să-şi dea demisia. Dumneavoastră cum ați simțit publicul italian?

– Da, cîteodată publicul italian este de-a dreptul crud. În cazul lui Alagna a fost un pic şi vina lui pentru că a ieşit din scenă în timpul terțetului din actul întîi al operei *Aida,* trebuia să aştepte, pentru că mezzosoprana nu ştia pe ce lume e, nu a fost un gest prea colegial. De fapt, de aici a pornit totul. Publicul italian e pretențios, e adevărat, dar şi cînd îi place se dezlănțuie, aşa cum niciodată nu se va manifesta publicul german, trebuie să o spun şi asta, sau publicul englez...

– Dar publicul clujean cum e?

– Publicul clujean, pe vremea noastră şi a celor dinaintea mea, a fost cel mai surprinzător public pe care eu l-am întîlnit, nu l-am mai găsit nicăieri, pentru că te iubea şi pe stradă, a doua zi după spectacol. Acesta este adevăratul public, cel care te opreşte pe stradă să-ți spună două cuvinte: "Vai, ce spectacol minunat a fost!", să vezi lacrima în ochii lui. Nu ştiu cum este astăzi, dar publicul de pe vremea aceea a cîntat cu noi, a suferit cu noi, a rîs cu noi, a plîns cu noi...

– Ion Buzea - marele tenor care a cîntat pe toate marile scene ale lumii şi care, sunt sigur, ar fi avut ce să povestească, întîmplări din culisele marilor opere -, cînd vorbeşte despre lumea operistică se referă în exclusivitate la întîmplările de la Opera Română din Cluj. Oare de ce?

– Colegul şi prietenul meu Ion Buzea - de fapt marele meu prieten, aşa sunt obligată să spun, să recunosc lucrul ăsta - este un om foarte sensibil. Este aşa cum erau cavalerii de pe vremuri, el a captat publicul clujean, el a fost şi va fi pînă în ultima sa clipă îndrăgostit de Cluj şi de Ardeal. El şi astăzi vorbeşte cu un accent neaoş ardelenesc, îi face plăcere lui dar şi celor cere-l ascultă vorbind...

– Ce gînduri, vise, dorințe de viitor are Lucia Stănescu?

– Cam de 10 ani încoace viitorul meu este dorința de a ajuta tinerii să se realizeze. Viitorul meu, bătrînețea mea trăieşte şi se reflectă prin tineretul care bate la porțile afirmării.

– O ultimă sugestie?

– Cum tineretul de astăzi respiră greu fără internet aş îndrăzni să le sugerez celor interesați să viziteze situl www.youtube.com Lucia Stănescu. Apar 10 arii de operă. Cînd a apărut pentru prima dată, am primit un telefon de la Windsor: "Doamna Stănescu, eram student pe vremea cînd ați cîntat, şi ne-am adunat cu prietenii români să vă vedem şi să vă ascultăm..." Pentru aceia a fost o mare plăcere, pentru tineretul de astăzi ar putea fi o descoperire, o lecție despre cum trebuie iubită şi respectată, cu mari sacrificii, această vocație pe care Bunul Dumnezeu ne-a dat-o: vocea!

■

Black Pantone 253 U

anestezii de larg consum

La marsupiul lui Tudose, cu ridicarea vălului și florile artificiale

Mihai Dragolea

De când a sosit în țară şi l-am supus unui proces intens de aclimatizare mediatică, cangurul Tudose dă semne că s-a schimbat cu ceea ce se întâmplă la noi nici nu se mai scarpină la pălăria lui albastră, nici nu mai bagă laba în marsupiul delicat pe care îl posedă; se dovedeşte tot mai interesat de fenomenele care ne agrementează viața de zi cu zi, de veştile care ne înconjoară. În ultima vreme, cea mai tare a sosit dinspre tărâmurile arabe, unde, după o convieţuire lejeră de treizeci de ani, o arăboaică a intentat divorț pentru că legitimul soț a dorit să-i vadă fața. Nici în ruptul capului – eu, nici în ruptul marsupiului – cangurul Tudose, nu înțelegem cum poți trăi atâta amar de vreme cu o femeie fără să-i vezi chipul, fără să i-l mângâi, fără să-l săruți. Şi, se spune în ştire, au mai mulți copii; degeaba ne tot minunăm noi, uite că merge şi amorul cu văl, altfel spus – în pat cu necunoscuta, vreme de treizeci de ani! Cum e şi o problemă religioasă, poate face pereche cu una de la noi: un popă dintr-un sat, la vremea delicioaselor alegeri locale, le-a spus enoriaşilor din dotare că, dacă nu votează cu cine trebuie, el nu îi va înmormânta creştineşte; mare figură popa! Cum afla el ce votează enoriaşii, care merită şi care nu slujba de îngropăciune? Un alt preot, în capela unui spital, dăruia bolnavilor, pe lângă hrana spirituală, şi câte o ciocolată, frumos ambalată, cu chipul de lapte şi cacao al unui candidat pe hârtie lucioasă; să tragă bieții suferinzi concluzia că el, candidatul e cel mai dulce între toți ceilalți. În altă parte, la curtea altui candidat, ciocolata a fost înlocuită cu tărâțe: trei saci cu tărâțe celor care pun ştampila pe numele lui! La urma urmei, aşa candidat e sigur bucuria porcilor.

■

zapp-media

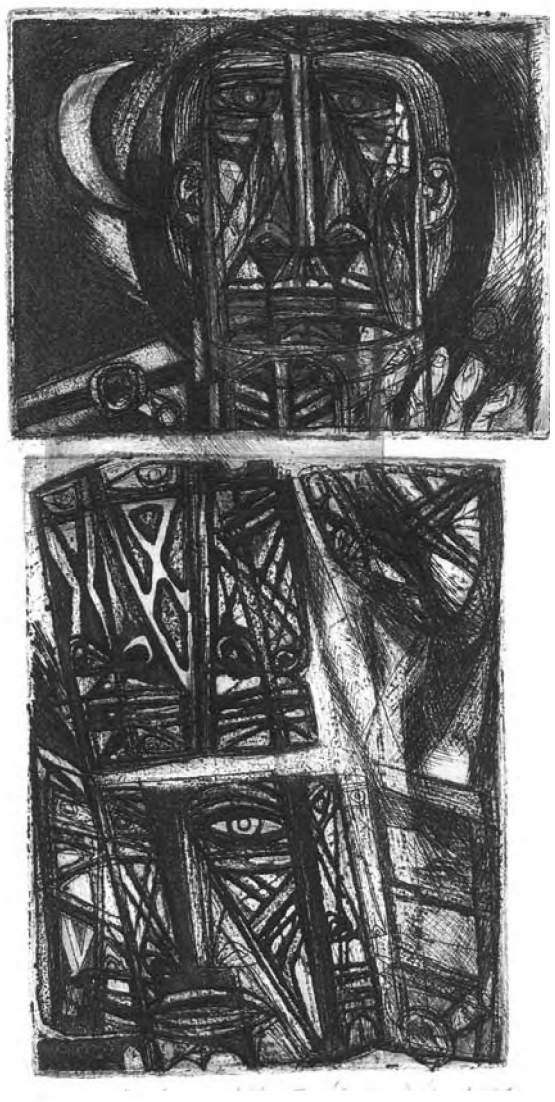
Ştiri pozitive, prelucrări negative și invers

Adrian Țion

Dacă anul trecut *Evenimentul zilei* lansa campania „Cele 7 minuni ale României" (despre monumentele făcute de om), anul acesta aceeaşi publicație continuă prospecțiunile despre cele 7 minuni naturale ale României. Cum aceste minuni (mereu 7) nu pot fi evaluate în cadrul propunerii legislative susținute de Funar şi Ghişe decât ca fiind pozitive, alergi în căutarea minunilor negative ca să nu rămâi cu o imagine deformată despre media românească. Şi nu trebuie să alergi prea mult, pentru că exemplele se adună în gura presei ca albinele la miere. Mierea senzaționalelor ştiri pusă peste untul întins pe felia zilnică de pâine.

Hulitul apendice lipit de corpul legii audiovizualului prin adoptarea în unanimitate a propunerii de către Senat, la 25 iunie, a pus pe jar presa din România. Cenzurarea ştirilor negative contravine legilor jurnalismului! Contravine libertăților de expresie garantate de orice democrație! Vreți să luați pita de la gura ziariştilor? şi alte reacții la fel de vehemente au asaltat şi ridiculizat pe cei doi inițiatori.

Ochiul vigilent al Zeului Video nu se lasă însă păcălit de strigătele lor, deşi unii au căzut de acord în privința reducerii imaginilor violente de pe micul ecran, a ştirilor despre violuri şi crime care au ajuns peste limitele suportabilității. Ce te faci însă – se întreabă Video – când ştirea în sine e inocentă, neutră aproape, banală aproape şi ziaristul combatant ca s-o facă atrăgătoare, ca să sară din pagină, ca să nu lufteze, o umflă cu pompa propriei imaginații? Imaginația poate să fie la rândul ei pozitivă (servind textul) sau negativă (împroşcând cu noroi fața onorabilității evidente). Cum sună, de pildă, titlul aşezat pe prima pagină din *Evenimentul zilei* intitulat, prin tembelă parafrazare, *Mihai I, regele berii Azuga*? şi alături apare fotografia regelui Mihai pe post de Moş Martin folosit de firma Ursus, adică „regele berii în România". Blasfemie involuntară? Îngenunchearea simbolurilor sacre pe altarul afirmării curajului jurnalistic sau suport furat pentru a spori şansa vandabilității unei fițuici de un leu? Casa Regală, umilită deja în atâtea rânduri de clasa politică din România, ar trebui să riposteze. Nu-i destul câte a îndurat acest om, mai trebuie să suporte şi grosolănia unor jurnalişti care au dreptul de a lua în răspăr orice în numele libertății cuvântului? şi când te gândeşti că toată făcătura din *Evenimentul zilei* se datorează unei ştiri **pozitive în fond,** conform căreia Casa Regală ar putea deveni acționar la compania Bere Azuga, după cum a făcut parte şi în trecut, adică înainte de război. Un articol pertinent scris de Adelina Vlad, dar căzut în penibil zornăit de reclamă ieftină prin titlul de-a dreptul jignitor pentru tragismul unui rege ajuns prin forța împrejurărilor fără țară. Când văd astfel de prelucrări aberante ale unor ştiri oarecare, tind să cred că inconştiența jurnalistică nu are limite. S-ar părea că habar nu au despre ceea ce s-ar numi o minimă morală.



Székely Géza — Sub clar de lună

Să căutăm echilibrul pe aceeaşi latură a prelucrării documentației, dar la alt nivel, desigur. Pendulând cu eleganța-i obişnuită între „oraşul mathein" şi „oraşul neiubit" denumit aşa de Andrei Pleşu, mereu subtilul şi inventivul Dan C. Mihăilescu prezintă cartea lui Andrei Pippidi *Case şi oameni în Bucureşti* în termeni catifelați, chiar dacă eseistul îşi încheie articolul într-o echivalare elocventă, sensibil atinsă de amărăciune: „Legea locului, legea prafului". Dacă textul amintit mai sus poate fi asimilat unei optici pozitive, nu ştiu ce să spun despre vestea că oribilul caz de la Tanacu, devenit între timp spectacol de teatru sub bagheta lui Andrei Şerban, prinde consistență şi prilejuieşte noi dezbateri cu publicul. Din oroarea faptului cotidian, direct pe scenă. Nu numai că dezavuăm această ştire cutremurătoare care a făcut înconjurul lumii în iunie 2005, dar o şi înnobilăm estetic. E bine, e rău? E pozitiv sau negativ?

■

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

ferestre

Recviem pentru un poet

Horea Bădescu

Aplecat, nu demult, dintre noi un poet pe care nu-l vor înregistra antologiile şi nici nu-l vor consemna istoriile literare. Nu i se vor organiza simpozioane, nu va tulbura niciodată ierarhiile poetice, nu va fi nici măcar subiectul vreunei docte teze de doctorat. Ceea ce nu-l face mai puţin poet. Poet nu te poate face nimic. Poet eşti sau nu eşti; poet te naşti!

Pierdut în infinitele teritorii ale Fiinţei - căci nu există o mai mare imbecilitate a limbajului «balizat şi banalizat», cu care-şi însoţeşte omenirea istoria, decât sintagma *a trecut în nefiinţă* - el s-a făcut lumină cu aceeaşi sfială, cu aceeaşi discreţie cu care a trăit şi cu care ne-a părăsit.

În vârful picoarelor. A picioarelor care cândva au refuzat să-i mai ducă puţina povară a trupului şi, poate, imensa povară a poeziei ascunse în el, ţintuindu-l la pat atâtea interminabile, pustiitoare decenii iar acum s-au grăbit, dintr-o dată ascultătoare, dintr-o dată sprinţare, să-i ducă făptura de abur, fiinţa lui prin înserările Fiinţei.

Numele lui de om a fost Văsălie Dohotar. Ca şi numele lui de poet. Văsălie Dohotar din Petrova Maramureşului. Când l-am cunoscut eu, acum treizeci de ani, *trăia în absolut, de mai bine de un deceniu, starea poeziei, raţiunea sa de a fi, lumea între hotarele căreia universul îşi regăsea echilibrul,* cum scriam în revista Steaua, în care
i-am făcut botezul literar.

Îmi amintesc faţa cu linii prelungi, spiritualizată ca a iniţiaţilor, glasul curgând monoton, după un canon interior care ar fi putut fi cadenţa arhetipurilor poetice, degetele neliniştite care urmăreau meandrele emoţiei ori pulsaţiile unei îndepărtate stele ori, poate, timpul măsurat după clepsidra paginilor şi a gândului.

Plutea ceva desprins de firea lucrurilor, de fiinţa noastră, în acea odaie ţărănească austeră. Ceva de icoană veche şi naivă: maica poetului în picioare, rezemată de uşorul uşii, cufundată în sine, surâzând cum doar mamele ştiu să surâdă; tatăl, aşezat cuviincios pe marginea patului, într-o bărbătească reculegere, cu mâinile lui trudite, mâini ţărăneşti, pe genunchi, mirate parcă de acele alcătuiri sonore atât de fragile pe care fiul lui le putuse isca. Şi noi, eu şi poeţii-dascăli ori dascălii-poeţi ai Petrovei, tovarăşii singurătăţii sale, strânşi în jurul mesei, la acea insolită şi tainică întâlnire, ca într-o rembrandtiană lecţie de anatomie a poeziei.

Era un tablou vivant, o diaporamă magic tragică a vieţii, pe care aveam s-o revăd, să o retrăiesc un sfert de veac mai târziu, în aceeşi odaie, cu aceleaşi personaje, peste care timpul parcă nu vroise să treacă decât în împăcata înţelepciune a celui pentru care lumea de dincolo de ferestrele casei nu era decât proiecţie interioară, poate mai adevărată şi mai dureros poetică a celui care *«îmbătrânea zidit cu trupu-n casă»,* a aceluia despre care am făcut atunci un sfâşietor documentar: *Dumnezeu se numeşte poezie.* Un film de televiziune care a emoţionat aici, ca şi la Valencia, la Bruxelles sau la Paris.

O emoţie niciodată, însă, pe măsura emoţiei pe care o degaja contactul direct cu acest autodidact al vieţii şi al poeziei, cu acest înţelept poet şi deopotrivă poet înţelept. Niciodată pe măsura acelui cutremurător haiku rostit atunci: *«Am îmbătrânit/ şi cu ce mi-a dat copilăria/ nu se mai poate trăi!»*

N-a fost atunci, ci mult mai târziu, dar a fost să fie într-o zi. Căci fiecare are ziua lui. ■

remember

Mănăstirea şi trovanţii

Tudor Ionescu

Da, da, cititorul nostru, al revistei *Tribuna,* este un individ care gândeşte logic. Indubitabil. Aşadar, în mod logic, citind acest titlu, cititorul nostru şi-a pus trei întrebări: 1. Care mănăstire? 2. Ce sunt trovanţii, care trovanţi, ce înseamnă aia - „trovanţi"? 3. Ce treabă are mănăstirea cu trovanţii?

Consider că ar fi cazul să răspund la aceste întrebări, nu? Mi se pare... logic.

1. *Care mănăstire?* Păi, Mănăstirea Maicii Domnului. A, deocamdată răspunsul este insuficient? Să trecem la amănunte: ar fi vorba despre Mănăstirea Maicii Domnului din Cluj-Napoca, de pe strada Romul Ladea, sculptor (1901-1970). Şi mai multe amănunte? Romul Ladea a fost un renumit sculptor clujean, iar strada care-i poartă numele o puteţi găsi (de n-aţi găsit-o la vreme şi nu v-aţi apucat să vă faceţi deja casă pe-acolo!) la sfârşitul bulevardului Constantin Brâncuşi (care şi el a fost sculptor, dar clujean numai prin faptul că a fost şi este admirat de mulţi dintre noi, poate că cel mai tare de Titel Zărnescu). Mănăstirea a mărişoară, cuminte, albă, îngrijită, are o grădină bine întreţinută şi adăposteşte Congregaţia surorilor Maicii Domnului;

2. *Ce sunt..., ce înseamnă aia - „trovanţi"?* Ei, aici se complică lucrurile. Pe scurt, ce sunt. Trovanţii sunt un fel de bolovani. Oltenii le mai spun şi „balatruci" ori „dorobanţi". Mishu Pop, acum un an pe Internet, le spunea „concreţiuni de Feleac", adică nişte conglomerate nisipoase de găsit pe Dealul Feleacului. Dar aceştia, de pe Feleac, sunt „trovanţii" ardeleni; iar de vreme ce oltenii le spun altora „balatruci", înseamnă că se pot găsi trovanţi şi pe la ei, ba chiar mulţi, prin preajmă de Costeşti, Oteşani şi Măldăreşti, în judeţul Vâlcea, pe valea pârâului Gresari (sau Gresarea?). Despre trovanţi (fie ardeleni, fie olteni) unii spun că sunt de origină extraterestră, că fac trecerea între regnul mineral şi cel vegetal, alţii - că-s doar un fel de gresie, de siliciu pietrificat dar că, de vreo şase milioane de ani de când au apărut, cresc şi aproape că... puiesc (însă încet-încet, deoarece timp au avut şi încă au). Oltenii mai adună dintre trovanţii lor ca să-i pună în ogradă fiindcă sunt rotunzi sau elipsoidali, mai mărişori sau mai mititei şi cu o suprafaţă aproape netedă, asta dacă pe suprafaţa unui trovant nu a crescut sau nu începe să crească alt trovant (dar şi acesta rotund şi neted). Oricum, trovantul arată „îngrijit", fără ca cineva să fie obligat să-l îngrijească;

3. *Ce treabă are mănăstirea cu trovanţii?* Niciuna. Poate, şi mai ales potrivit amintirilor mele (destul de istorice!), strict una de relativă vecinătate geografică. Adică Mănăstirea Maicii Domnului este la doar câteva zeci de metri de pârâul Becaş, iar eu, tocmai pe valea pârâului Becaş, acum vreo douăzeci şi ceva de ani, am văzut pentru prima oară trovanţi (asta înainte de a vedea alţi câţiva în fântâna arteziană de vizavi de CEC, la începutul străzii Cuza Vodă şi încă undeva prin Cluj, dar nu mai ştiu unde). Atunci, **eu** le-am zis „bolovani de Becaş" şi mi-am imaginat că, rotunzi fiind, bolovanii aceştia s-au rostogolit până în centrul oraşului, de unde cineva i-a luat şi i-a pus în fântâna de la CEC, poate cu gândul la faptul că, în Transilvania, unii trovanţi sunt folosiţi ca pietre de căpătâi, prin cimitire. Deci: mănăstirea nu are treabă cu trovanţii, cu toate că cei de la Vâlcea nu se află departe de Horezu. Dar mănăstirea aceasta din Cluj nu exista acum douăzeci şi ceva de ani, când m-am poticnit eu de trovanţii felecani.

Poticnit, dar cu privirea. De fapt pornisem cu nevastă-mă într-o plimbare *à la grande aventure* pe zona dintre Palacsai şi Feleac, urmând aproximativ valea Becaşului, până la un lac mai mititel (sau baltă mai mare), unde se adăpau nişte oi şi în care eu m-am scăldat. Balta aia o ştiam din anii în care făcusem cu Jul aproape întregul tur al Clujului, dar pe-atunci era în februarie-martie şi nu mi se prea arătase cu scăldatul. Tot atunci, în loc de trovanţi cred că am văzut doar nişte bolovani ciudat de rotunzi (nu ştiu dacă la mate trecusem deja de elipsoid, sau la astronomie de cel de rotaţie, ca să fiu în stare să-mi bat capul cu denumirea formelor!). Dar împreună cu nevastă-mea, acum douăzeci şi ceva de ani, am văzut trovanţi; încă nu ştiam că aşa le zice, dar
i-am văzut şi m-am mirat când i-am văzut. Jur.

În secolul XXI după Hristos, deci în iunie 2008, m-am dus să revăd trovanţii felecani. Aproape că nu i-am revăzut; adică am văzut trei, dintre care unul chiar la un metru de podul de peste pârâu, ascuns printre brusturi. Pe ceilalţi doi - între pârâu şi strada... Antonio Gaudi (Arhitect, 1852 - 1926), şi ei cam pitiţi în vegetaţie. Toţi trei mărişori bine şi incompleţi. Am aflat că lacul mai există acolo, la deal, însă au trecut de atunci peste mine aşa de mulţi ani, împrejur erau cam treizeci de grade Celsius, nevastă-mea nu era echipată de expediţie... Am lăsat expediţia pentru altădată. Sau pentru altcineva? Pentru un cititor al acestor rânduri?

■

Black Pantone 253 U

Marele teatru de la Baia... (I)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier", Baia Mare, 15-22 iunie 2008

Claudiu Groza

Rezonabile, bune şi foarte bune – cu o singură excepție flagrantă, pentru că nu putea să lipsească exemplul negativ – au fost şi în acest an spectacolele Festivalului „Atelier". Radu Macrinici, selecționerul şi directorul festivalului, a optat pentru etalarea a două formule scenice: una de „dramă", aşa-zicând, dar cu spectacole pe texte de cea mai diversă factură, de la clasic-contemporane la extrem-contemporane; a doua de spectacole de mişcare şi spectacole-atelier, conforme profilului asumat al „Atelierului".

Pentru a păstra o anume claritate a acestui comentariu, voi analiza spectacolele jucate la Baia Mare pe *module*, în ordinea reprezentării lor.

Spectacole de mişcare şi teatru-dans.

Nefăcând propriu-zis parte din categoria sus-numită, dar având o zonă ce îl integrează potrivit aici, *Working Class Hero* al coregrafului rus-austriac Oleg Soulimenko a tentat un experiment oarecum ratat, din perspectiva mea.

Comparația artistului cu un muncitor a fost un bun temei de chestionare scenică; din păcate însă, monologul lui Soulimenko s-a transformat apoi într-un soi de „imitație" ieftină a unor tehnici de magie-actorie-concert public, oarecum opacă pentru spectatori. „Hipnotizarea" a trei voluntari, puşi apoi să execute diverse mişcări mai mult sau mai puțin acrobatice, a creat şi nedumerirea de final, justificată: ce dorea oare să ne transmită omul de pe scenă? *Working Class Hero* a fost, cel puțin pentru mine, o propunere impenetrabilă.

Fixed Wheel (Mouvement Theatre, Londra, coregrafia: Etta Ermini) a fost o propunere ce şi-ar fi aflat locul mai bine într-un alt spațiu decât pe scena Teatrului Municipal, întrucât poate fi asimilată *performance*-ului stradal. Cei doi interpreți, Ian Garside şi Louis Fontana, au transpus scenic o adolescență nărăvaşă, vitală, acrobatică, în care interacțiunea personajelor era „mediată", ori, mai bine zis, stârnită, de o bicicletă. Obiectul metalic, simbol al tehnologiei, îşi contopea dinamica, motricitatea sclipitoare, cu mişcările virile, sclipitoare şi ele, dar din cauza efortului, ale celor doi protagonişti. Efectul n-a fost lipsit de o oarecare forță de sugestie, deşi astfel de spectacole nu pun mari probleme de decriptare. Cred însă că, dacă acest spectacol s-ar fi jucat pe o pistă de role, de pildă, ori una de biciclete, percepția publică ar fi fost alta, mai în spiritul acestei montări fără pretenții, dar oneste şi profesioniste.

O reprezentație de excepție s-a dovedit *Esc* (M Studio, Atelierul de teatru-dans al Ansamblului de Dans „Trei Scaune", regia: Zalan Zakarias), pentru care regizorul a fost nominalizat de altfel la un premiu. Un spectacol de grup, compact, dinamic, cu o tensiune conținută care traversa scena şi ajungea la spectatori. Formula de compunere a spectacolului face apel la elemente de percepție extrem-contemporane: un tempo foarte ritmat, atitudine ofensivă, acută, lipsa timpilor de „recreație", costumele ca-şi-metalice, senzația de claustrare şi dominația unei forțe nevăzute, toate întruchipând un univers traumatic, dar şi tehnologic. Sunetele/luminile care se aud/se văd când protagoniştii depăşesc aria scenei întăresc senzația de orizont virtual, claustrant, traumatic. *Esc* are ceva din ariditatea hipnotică a jocurilor computerizate; de altfel, titlul său vine tocmai din limbajul IT, de la tasta „escape". Eroii sunt tentați să evadeze, să fugă, însă chiar şi evadarea e controlată de undeva. Camerele de filmat supraveghează totul.

Sugestiva parabolă imaginată de creatorii lui *Esc* se decriptează pe parcursul unui spectacol interpretat cu nerv, bine ritmat, expresiv şi ofensiv, pregnant vizual şi foarte modern. Au jucat-dansat, într-o excelent sudată echipă, Attila Peter David, Peter Fehervari, Eszter Nagy, Attila Nagy, Emilia Polgar, Laszlo Szekrenyes.

Participant de câțiva ani buni la Festivalul „Atelier", Hikaru Otsubo a jucat anul acesta cel mai bun din spectacolele sale de dans butoh: *Visul marelui arbore* de Gonji Otsubo (Compania Koto-Otsubo-Butoh, Tokyo), prezentat şi în 2003, la Sfântu Gheorghe, acum într-o variantă refăcută. Rigoarea şi hieratismul dansului japonez au fost acum completate de secvențe ludice, parodice, dând o culoare specială reprezentației. Şi coloana sonoră a suferit transformări, astfel că momentele ample alternează cu altele „minimaliste". Hikaru a împletit în dansul său simbolurile metafizice cu parodia unor întâmplări banale, precum cântecelul strident al unei fetițe, reuşind să comunice unui public nedeprins cu specialul cod butoh senzații şi stări aparte.

La un nivel peste media spectacolelor de dans contemporan văzute de mine în ultimi ani s-a ridicat şi propunerea coregrafei Vava Ştefănescu, cu *Cvartet pentru o lavalieră*, ultimul spectacol din festival, denumit „instalație coregrafic-sonoră". *Cvartet* are loc într-un spațiu extrem de limitat, o cabină telefonică, în care sunt înghesuiți trei oameni. Spectacolul se naşte nu doar din interacțiunea – aproape fetal-antagonică – dintre ei, ci şi din sunetele pe care aceştia le scot, în încercarea de a se „acomoda" măcar unii cu alții. Sugestia semantică poate fi întărită, recurgând la ideea recompunerii, în manieră postindustrialist-ludică, a unui soi de recompunere a androginului primordial. Poate această interpretare e abuzivă, însă dă un plus de logică interioară mişcării inițial browniene, egoiste, a celor trei, ajunşi în cele din urmă la un fel de adaptare reciprocă, o re-cunoaştere în spațiul strâmt al cabinei. Foarte sacadat-expresivi au fost interpreții, Carmen Coțofană, Mihaela Dancs şi Mihai Mihalcea.

Cvartet... este un spectacol de dans bine conceput şi bine interpretat, cu un orizont semantic nu foarte criptic. Totuşi, capacitatea hermeneutică a publicului român nu este încă formată pentru asemenea semnale artistice, din păcate, ceea ce a temperat reacția sălii la spectacolul băimărean.

Premiile Festivalului Internațional de Teatru "Atelier"

Marele Premiu "Atelier" pentru cel mai bun spectacol:

Mantaua după Gogol, Teatrul Credo, Sofia (Bulgaria), un spectacol de Nina Dimitrova, Vasil Vasiliev-Zuek şi Sletlozar Gagov;

Nominalizări:

Portugalia de Zoltan Egressy, Teatrul Municipal Baia Mare, regia Victor Ioan Frunză;

Esc, M Studio Sfântu Gheorghe (Atelierul de Teatru-Dans al Ansamblului de Dans "Trei Scaune"), regia Zakarias Zalan.

Premiul special al juriului:

Radu Afrim, pentru regia spectacolelor *Vis. Toamna* de Jon Fosse (Teatrul Clasic "Ioan Slavici", Arad), *And Ejork, of course* de Thorvaldur Thorsteinsson (Teatrul "Toma Caragiu", Ploieşti) şi *Povestiti despre nebunia noastră cea de toate zilele* de Petr Zelenka (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț).

Premiul pentru cel mai bun regizor:

Victor Ioan Frunză, pentru spectacolele *Caligula* de Albert Camus şi *Portugalia* de Zoltan Egressy (Teatrul Municipal Baia Mare);

Nominalizări:

Zakarias Zalan, pentru *Esc*;

Vava Ştefănescu, pentru *Cvartet pentru o lavalieră*.

Premiul pentru cel mai bun actor:

George Costin, pentru rolul Caligula din spectacolul *Caligula*;

Nominalizări:

Cezar Antal, pentru rolul Petr din *Povestiti despre nebunia noastră...*;

Cătălin Mândru, pentru rolul din *Cyrano de Bergerac, poate...* (Teatrul 74, Târgu Mureş).

Premiul pentru cea mai bună actriță:

Coca Bloos, pentru rolul Tanti Hanek din *Povestiti despre nebunia noastră...*;

Nominalizări:

Serenela Mureşan, pentru rolul Breda din *Eden* de Eugen O'Brien (Teatrul 74, Târgu Mureş);

Ramona Dumitrean, pentru rolul Femeia din *Vis. Toamna*.

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar:

Sorin Miron, pentru rolul Clamă din *Portugalia;*

Nominalizări:

Constantin Cojocaru, pentru rolul Pată din *Povestiti despre nebunia noastră...*;

Theo Marton, pentru rolul Părintele Welsh din *Vestul singuratic* de Martin McDonagh (Teatrul 74, Târgu Mureş).

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar:

Inna Andriucă, pentru rolul Jucika din *Portugalia*;

Nominalizări:

Ada Simionică, pentru rolul Hilda din *And Ejork, of course*;

Nicoleta Lefter, pentru rolul Marta din *And Ejork, of course*.

Premiul pentru cea mai bună scenografie

Adriana Grand, pentru *Caligula* şi *Portugalia*;

Nominalizări:

Onisim Colta, pentru *Vis. Toamna*;

Teatrul Credo, din Sofia pentru *Mantaua*.

Premiul pentru cea mai bună coregrafie

Hikaru Otsubo, pentru *Visul marelui arbore*;

Nominalizări:

Bacso Tunde, pentru *Caligula*;

Vava Ştefănescu, pentru *Cvartet pentru o lavalieră*.

Premiul pentru muzică de scenă al Fundației ACCUMM a revenit lui Radu Afrim, pentru „înaltul grad de excelență prin care a pus de acord designul sonor cu substanța dramaturgică a textului şi interpretarea actorilor din spectacolul *Povestiri despre nebunia noastră...*"

Juriul ediției a XVI-a a festivalului a fost compus din Nicolae Prelipceanu (preşedinte), Dana Puiu, Anca Rotescu, Gabriela Lupu şi Claudiu Groza. ■

Black Pantone 253 U

María de Buenos Aires cântată & dansată la Cluj

Virgil Mihaiu

Coregrafia spectacolului e semnata de Anca Opriş Prodan Foto: Nicu Cherciu

Descins de la ICR Lisabona la Cluj – ca să-mi susțin Cursul de Estetica Jazzului la Academia de Muzică – avui surpriza să descopăr pe afişul Operei Naționale Române atractiva *tango operita* a lui Astor Piazzola, *María de Buenos Aires*. Cu doar câteva săptămâni mai devreme, pe scena Operei São Carlos din capitala portugheză fusese reprezentată o variantă – să-i zicem, minimalistă – a aceleiaşi lucrări, frustrată însă tocmai de un element principal al demersului piazzolan: fuziunea intimă dintre muzică şi dans (fapt explicabil, dacă avem în vedere dificultățile pe care le întâmpină coregrafia pe pământ lusitan, în vădit contrast cu înflorirea altor arte, precum arhitectura sau poezia).

Cum era de aşteptat, latura coregrafică a spectacolului clujean a fost încredințată Ancăi Opriş, una dintre cele mai reprezentative balerine născute, crescute şi afirmate în România. Desemnarea ei în această postură mi se pare o opțiune firească şi totodată ideală, după cum voi argumenta ceva mai încolo. Alte revelații agreabile: în reprezentația la care am asistat (26 mai 2008), orchestrația a fost cât se poate de fidelă înregistrării originale. Fundamentală s'a dovedit cooptarea bandoneonistului argentinian Marcelo Nisinman. Deşi încă tânăr, acesta are deja la activ remarcabile performanțe interpretative şi componistice. Amintesc doar albumele sale *Reunion* şi *Libertango*, înregistrate împreună cu corifeul vibrafonului în jazz, Gary Burton; apoi colaborările cu "piazzolafilul" violonist leton Gidon Kremer şi a sa *Kremerata Baltica*; o operă de cameră proprie, intitulată *Senor Retorcimientos*; *Rapsodia en Tango* pentru orchestră de suflători etc. La Cluj, chiar fără să-şi etaleze virtuțile improvizatorice, Nisinman a pus în valoare rolul de voce conducătoare al bandoneonului, cu timbru inconfundabil, purtând marca patriei tangoului. Pe de altă parte, junele şi talentatul violonist Răsvan Dumitru a reuşit să coordoneze nonetul orchestral în spiritul amintitei înregistrări paradigmatice, unde bandoneonistul/compozitor/inovator Astor Piazzola colaborase cu muzicienii săi de încredere, în frunte cu violonistul Antonio Agri. Pentru dăruirea cu care au cântat, merită amintite numele valoroşilor instrumentişti clujeni: Ovidiu Coste/violă, George Munteanu/ghitară, Dumitru Rus/vibrafon şi percuție, Anna Szallos Kis/flaut, Alexandru Mânzat/contrabas, Vlad Rațiu/violoncel şi Lucian Duşa/pian.

La moartea lui Piazzola, în 1992, publicasem la rubrica *Jazz Context* din mensualul *Steaua* un text, din care actualul program de sală al Operei Române clujene a preluat câteva fraze. Iată citatul pe care îl tradusesem atunci din Bill Shoemaker, criticul revistei-etalon a jazzului, *Down Beat*: "Tango nuevo-ul lui Astor Piazzola despică realitatea ca un pumnal. Interpretul este nemesis-ul ambivalenței, al ego-ului care ne informează că sexualitatea e represiunea primară. Din contra, conştiința morții e represiunea primară – scrâşnesc tangourile lui Piazzola – instinctul ce ne face să transcendem limitările umane, vulnerabilitatea şi finitudinea. Fiecare strângere a bandoneonului proclamă aceasta. Compozițiile sale sunt, la rândul lor, sisteme ale spasmelor pure..." (mi-am permis să corijez erorile survenite în adaptarea din Program, ce nu mi se datorează).

Dacă muzica lui Astor Piazzola a intrat între timp în patrimoniul universal, autorul libretului, poetul şi recitatorul Horacio Ferrer, e mai puțin cunoscut la noi. Colaborările dintre cei doi artişti au început la mijlocul anilor '60, pentru ca în 1967-'68 să ia naştere *María de Buenos Aires*, spectacol gândit ca o combinație de recitare cu muzică vocal-instrumentală. Versurile lui Ferrer poartă un fel de aură borgesiană, caracteristică zonei Estuarului La Plata (leagănul acestei muzici de dans), dar sunt atinse şi de suflul pan-continental al "realismului magic" latino-american. Coliziunea dintre kitsch-ul melodramatic, inerent tangoului clasic, şi rafinamentul esteticii inovativ-surrealiste propuse de tandemul Paizzola/Ferrer s'a atenuat, pe măsură ce relativismul postmodern câştiga teren. Prin urmare, ideea interpretării întregului spectacol de la Cluj în limba spaniolă este nu doar firească, ci absolut lăudabilă. Sunt convins că înşişi autorii ar fi fost încântați de rezultat. Atât cântărețiii, cât şi ansamblul de balet – metamorfozat, când e cazul, într'un veritabil cor (oscilând între valențele antice şi cele moderne) – se achită fluent şi convingător de această misiune. Mai mult chiar, versurile sunt rostite cu accent argentinian (unde *y* şi *ll* se pronunță precum *j* în română sau portugheză). În schimb, traducerea simultană proiectată la mare înălțime (şi, ca atare, deranjantă prin distragerea atenției de la acțiunea scenică) rămâne doar la stadiul unei versiuni brute, lipsite de fluență.

Latura vocală a spectacolului a fost asigurată de către tinerii cântărețiCristina Maria Damian (în dublul rol María/Umbra Maríei) şi Florin Pop (în vădită ascensiune, dotat cu o deosebită versatilitate, ce-i permite să contureze convingător cele cinci fantasmagorice personaje masculine imaginate de Ferrer). Rolul recitatorului (El Duende, alias spiritul poetic prin excelență) i-a revenit actorului Ionuț Caras. Timbrul vocal, intonațiile, intruziunile sale în vârtejul muzical mi-au reamint stilul declamator al lui Horacio Ferrer din versiunea *operitei* înregistrată, după moartea compozitorului, de către ansamblul lui Gidon Kremer. Ceea ce nu e la îndemâna oricui.

Cum se poate constata din notațiile de până acum, *María de Buenos Aires* e un spectacol de mare complexitate. În plus, e încărcat de o specificitate... extraeuropeană, dificil transmisibilă unui anumit public, mai puțin dispus să abandoneze confortabilele stereotipuri ale scenei lirice. Provocarea a fost surmontată cu succes de către juna regizoare Mihaela Bogdan (la fel ca şi majoritatea celor deja menționați, un produs al excelentissimei Academii de Muzică din Cluj). Eficient susținută din umbră de acel entuziast al operei care rămâne Dan Lupea (regia tehnică), coordonatoarea întregului spectacol a reuşit să-i imprime dinamism, fluență, atractivitate şi, aş zice, o doză binevenită de inedit (cine şi-ar fi imaginat, cu puțini ani în urmă, că "reformatorul tangoului" va avea parte la Cluj de o punere în scenă sincronă cu tentativele de pe alte meridiane?).

După cum am afirmat în repetate ocazii, în scris şi verbal, Clujul adăposteşte – printre alte valori creative – o mare artistă a artei coregrafice: Anca Opriş (de câțiva ani şi) Popdan. Printre numeroasele ei reuşite s'a numărat un exemplar spectacol pe muzică de Astor Piazzola, creat la mijlocul deceniului trecut de către coregraful Adrian Mureşan sub titlul *Jazzango*. Fascinat de performanța ei scenică, am reuşit să captez de acolo trei minute pentru filmul *Paradis pierdut în memorie*, pe care l-am realizat împreună cu operatorul Alex Huppert în 1995 (peliculă prezentată cu succes la festivalurile de cinema independent din Graz, Edinburgh, Beograd, Kosice şi Paris). Mi-era clar, încă de pe atunci, că prim-balerina Operei Române de Stat din Cluj avea o irepresibilă vocație a tangoului. Dacă evoluția ei din *María de Buenos Aires* ar fi decupată şi vizionată separat, ar putea întruni sufragiile unui exigent juriu al celebrelor concursuri de tango din capitala argentiniană. Premiselor clasice ale acestui dans – pasionalitate, temperament, senzualitate, eleganță, distincție, totală dăruire – li se aliază, în cazul Ancăi Opriş, o impecabilă tehnică de factură clasică şi o capacitate de transfigurare a propriului trup în pură poezie.

Modestia acestei balerine născute iar nu făcute a generat un dublu efect: pozitiv – în sensul că ea a optat să rămână ataşată sublimei (dar uneori ingratei) metropole culturale a Clujului, conferindu-i strălucire într'o artă frumoasă şi efemeră precum florile; negativ – pentru că s'a menținut excesiv de discretă, în situații ce ar fi necesitat o autoproiectare fermă în prim-plan. Intuiția şi imaginația poetică mă fac să cred că "dubla María" creată de Ferrer pe muzica lui Piazzola şi-ar afla transfigurarea ideală prin inefabilul mod de a dansa al Ancăi Opriş. Ipoteza poate părea excesiv de îndrăzneață. Însă o María de Buenos Aires *dansată* – cu o asemenea incandescență a implicării fizice şi afective – ar elibera-o pe primadona "din oficiu" de povara ireconciliabilei dileme: cum să rămână la fel de seducătoare în plan vocal şi în cel coregrafic?

Energii pozitive aduc şi interpreții propriu-zişi ai tangourilor, bine serviți de costumele create de Andrei Şchiopu (cu subtile aluzii la tensiunea, specifică tangoului, dintre machism şi provocarea erotică feminină): coregrafa-balerină evoluează alături de excelenții profesionişti Daniela Drăguşin, Liana Hangu, Dalia Boar, Rodica Feşteu, Ana Maria Boancă, Ofelia Mărginean, Dan Orădan, Octavian Popa, Lucian Bacoiu, Marius Toda, Valentin Mihăilă, Radu Sântimbreanu, Daniel Moga, Bogdan Cuc.

Dincolo de sporadice incongruențe stilistice, sau de ilustrativismul prea apăsat al rezolvării unor episoade, spectacolul demonstrează salutara voință (şi capacitate) de înnoire a emblematicei instituții culturale clujene, la aproape nouă decenii de existență.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

O pianistă aristocrată a spiritului

Francisc László

C. D. Zeletin, *Principesa Elena Bibescu, marea pianistă. Cronică*, Bucureşti, Editura Vitruviu, 2007

Dimensiunile fizice ale cărții sunt impresionante – şi chiar incomode. Nu ştiu cărei pianiste din lume i s-a mai dedicat o biografie de 850 de pagini. Din acest punct de vedere, volumul impune respect chiar şi înainte de a-l deschide. Pe de altă parte, el constituie o lectură grea *stricto sensu*: citindu-l în pat, greutatea ei ne produce dureri în încheietura mâinii cu care îl ținem. Trebuie să-l citim la masă. Însă şi merită să-l citim altfel decât obişnuitele biografii de pianiste, chiar cu creionul în mână, luând notițe, cum obişnuim să lecturăm cărțile ştiințifice.

Dimensiunile muzicologice ale demersului autorului par să fie impecabile. Scriu „par să fie" din motive de modestie obligatorie, nefiind suficient de documentat în materie pentru a-l putea elogia pe autor *ex cathedra*. Cartea a fost omagiată de Viorel Cosma, în recenzia sa publicată în *Jurnalul literar* (anul XIX, nr. 1-4, ianuarie-februarie 2008, p. 2), de pe poziția lexicografului atotştiutor al muzicii româneşti, care distinge şi noutățile, rezultate ale cercetărilor personale întreprinse de autor, de informațiile istorio- şi muzicografice preexistente, cunoscute şi valorificate de acesta cu probitate, trimițând la sute de surse bibliografice. Poate va apărea şi o recenzie semnată de un istoric român de prim rang.

Cartea este mult mai mult decât ceea ce promite titlul ei, nu numai biografia unei pianiste de viță nobilă. Ea este totodată şi o evocare istorico-literară a unei lungi perioade din trecutul României, precum şi a unei clase sociale apuse: a aristocrației româneşti din Principatele Române, respectiv Vechiul Regat. Elena Bibescu, fiică a lui Manolache Kostake Epureanu, a trăit între anii 1855-1902. Având un arbore genealogic cunoscut până la epoca întemeierii Moldovei şi ascendenți apropiați participanți direct la unele evenimente cruciale ale istoriei țării, ea a fost ca şi predestinată să joace un rol activ în viața publică românească, iar căsătoria cu prințul Alexandru Bibescu, fiu al domnitorului muntean Gheorghe Dimitrie Bibescu, înrudit cu mai toată aristocrația muntenească şi oltenească, a potențat semnificativ orizontul ei spiritual şi patriotic. Cu migala unui istoric de carieră şi cu arta unui literat autentic, autorul creionează în volum o mulțime de portrete de personalități înrudite cu eroina, începând cu părinții pianistei şi ai soțului ei până la cei doi fii ai lor, Emanuel şi Anton, amici notorii ai lui Marcel Proust. Cu nu mai puțină acribie şi dăruire sunt înfățişate şi celelalte personaje, unele secundare, altele conexe, ale cronicii de carieră şi de familie.

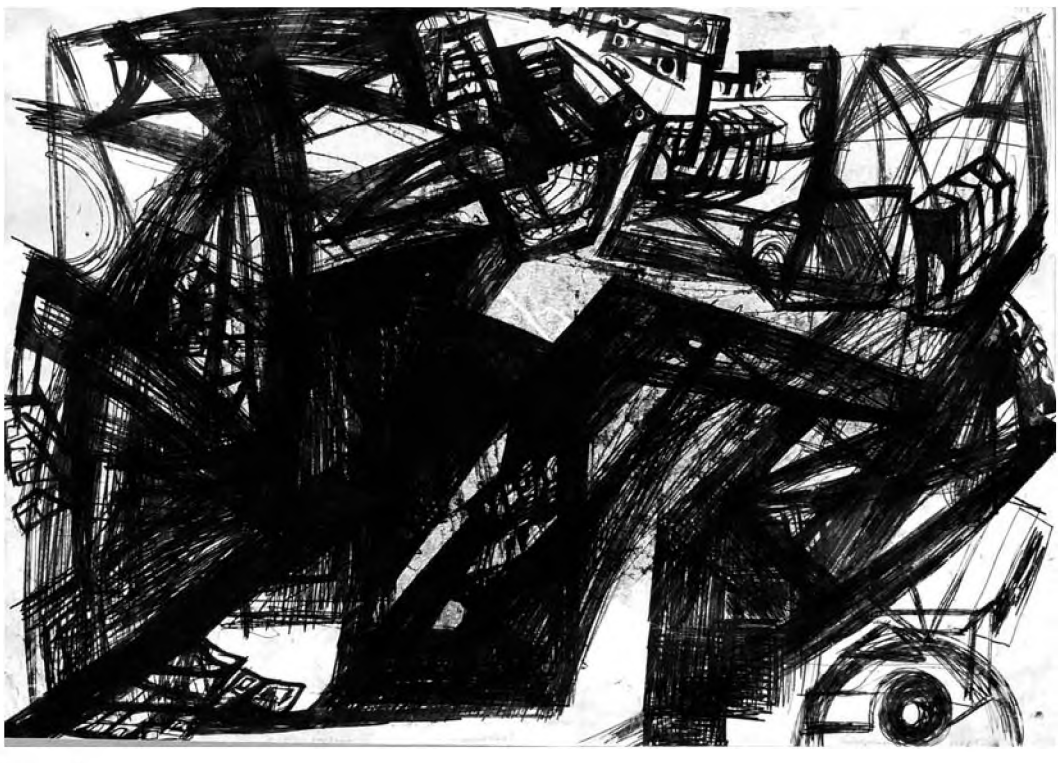
Ca lectură, cartea este irezistibilă. Ea se citeşte cu nesaț, grație în primul rând bagajului bulversant de cunoştințe al autorului, dar şi harului său de povestitor. Pentru C. D. Zeletin, mulțimea de personalități şi persoane care populează cele 850 de pagini ale volumului reprezintă tot atâtea cunoştințe vii, chiar intime, iar acestea devin pentru cititor mai mult decât oameni în carne şi oase: caractere bine individualizate, pregnante. Autorul creşte în ochii cititorului prin faptul că, deşi îi iubeşte, el nu-şi idealizează eroii, ci îi prezintă împreună cu ciudățeniile şi chiar scăderile lor. Portretizarea cu mult tact şi empatie, dar fără ascunzişuri şi ocolişuri, a reginei-poete Elisabeta-Carmen Sylva, spiritistă practicantă, înclinată spre exaltare, victimă a propriei labilități psihice, este grăitoare în acest sens. Autorul nu ocoleşte nici impasurile majore ale înaltei societăți din Vechiul Regat, ca de exemplu criza constituțională provocată de perspectiva căsătoriei lui Ferdinand, moştenitor desemnat al tronului, cu Elena Văcărescu, sau scandaloasa despărțire a domnitorului Bibescu de soția sa, declarând-o iresponsabilă, iar pe fiul său cel mic, bastard. Dar aceste „pete" nu fac decât să sporească creditul imaginii generale mai mult decât pozitive a înaltei aristocrații româneşti ca aristocrație a spiritului. Elena Bibescu, prezentă adesea şi în viața de concerte din țară, a creat unul dintre cele mai faimoase saloane pariziene, unde ea, elevă la pian a lui Rubinstein şi Liszt, primea vizitele tuturor somităților vieții muzicale şi intelectuale franceze – de la Saint-Saëns, Fauré şi Debussy până la Anatol France, Proust şi Maillol –, iar soțul ei, filolog şi bibliofil, care a adunat cam zece mii de cărți rare şi îşi redacta jurnalul sub forma unor sonete, a mai scris, de exemplu, şi o monografie dedicată unui compozitor german, prieten cu Liszt, Wagner şi Berlioz, azi complet uitat de lume, Berthold Damcke. Prințesa Elena Bibescu a fost o admirabilă şi admirată pianistă de carieră a epocii ei, dar ea ar fi rămas nemuritoare şi dacă nu ar fi avut alt merit istoric decât că a descoperit şi a promovat geniul adolescentului George Enescu şi l-a lansat pe acesta în viața muzicală pariziană. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre „cea de-a doua vice-mamă" a lui Enescu, Carmen Sylva, strâns legată sufleteşte de prințesa-pianistă.

Cartea are şi o dimensiune morală care nu poate fi trecută cu vederea nici într-o recenzie atât de sumară precum cea de față. C. D. Zeletin, medic şi profesor universitar de biofizică, istoriograf, genealog, poet, prozator şi traducător din franceză şi italiană, autor a 40 de volume de literatură, a început să lucreze la această carte acum douăzeci şi şapte de ani. Iată un intelectual care, în plină „iepocă de aur", când atâția istoriografi, scriitori şi poeți români şi-au pus talentul în slujba cuplului dictator şi a totalitarismului de inspirație nord-coreeană, a început să lucreze la edificarea unei ample biografii de prințesă, menită să devină totodată şi o operă de readucere în atenția cititorilor a aristocrației ca factor providențial al primenirii culturii naționale şi europene! Mă aplec în fața lui!

Sper şi doresc ca opera lui C. D. Zeletin să apară şi la o cât mai mare editură pariziană, pentru ca şi francezii să afle cât de benefice au fost şi pentru primenirea lor culturală saloanele pariziene ale aristocraților români.

Cartea este o „lecție" deosebit de binevenită şi pentru noi, ardelenii. Suntem mândri că Clujul a dat Ungariei pe cel mai puternic rege al istoriei acesteia, pe Matia Corvin, că providențialii guvernatori autohtoni ai Transilvaniei, baronul Brukenthal şi contele György Bánffy II, au construit, în centrul Sibiului, respectiv al Clujului, câte un somptuos palat, care ar fi obiective turistice majore şi în capitala austriacă, ne lăudăm cu Biblioteca Teleki din Târgu Mureş şi Batthyanaeum din Alba Iulia. Ştim că primul teatru clujean s-a născut, în 1792, din inițiativa şi spiritul de sacrificiu al aristocrației locale şi că baronii şi conții noştri, pentru care cea de-a doua limbă (dacă nu chiar prima!) a fost germana, au fost prezențe bine văzute în saloanele vieneze. Dar suntem oare destul de deschişi față de meritele aristocrației predilect francofone de peste Carpați în edificarea României culturale moderne, de stilul de viață al elitelor regățene? Îmi vine în minte un adagiu al compozitorului Robert Schumann, din celebra sa scriere pedagogică, *Reguli muzicale pentru casă şi viață* (1849): „Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden!" („Şi dincolo de munți trăiesc oameni. Fii modest!").

Ce n-aş da dacă am avea şi noi un istoric şi scriitor de talia şi tenacitatea lui C. D. Zeletin, care ar sacrifica douăzeci şi şapte de ani din viață pentru a cerceta şi a dezvălui dimensiunile reale ale legăturilor aristocraților ardeleni – care şi-au împărțit viața între Viena şi moşiile lor transilvănene – cu Mozart şi Beethoven şi alți cei mai mari ai capitalei împărăteşti! ■



Székely Géza

Allegro barbaro II (2006)

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Indiana Jones și regatul craniului de cristal

Ioan-Pavel Azap

Despre Steven Spielberg se poate spune orice, doar că este un regizor ocolit de succes nu. Succes datorat, pe de o parte, atât talentului – mai exact profesionalismului, Spielberg fiind mai degrabă un foarte bun meseriaş decât un artist măcinat de obsesii sau drame ideatice & existenţiale (cred că putea să facă la fel de bine orice meserie, atâta doar că, probabil, nu cu aceeaşi plăcere) –, cât şi, pe de altă parte, versatilităţii uluitoare de care este capabil. Ar fi inutil şi superfluu să enumăr genurile şi stilurile abordate, spun doar că sunt convins că Spielberg ar fi fost în stare să regizeze cu aplombul şi dezinvoltura din *Indiana Jones* şi un film despre noua revoluţie agrară din România ceauşistă a anilor '80, posibil şi cu acelaşi succes de public. (Niciun reproş în asta, Doamne fereşte! Dimpotrivă!) şi să nu uităm că Steven Spielberg a debutat ca un „minimalist", „sărăcăcios" rău de tot. Cum altfel poate fi considerat *Duel pe autostradă* (Duel, 1971), cel mai „simplu", dar şi cel mai curat, mai onest, mai sincer – poate chiar şi cel mai bun film al său?

Chiar dacă este imposibil ca printre cele aproape 50 de filme regizate în aproape 40 de ani de carieră să nu fie şi rateuri (nu pot să nu amintesc aici *Războiul lumilor* / War of the Worlds – 2005, unul dintre puţinele filme de la care am ieşit din sală deşi, din motive profesionale, îmi impun să văd un film până la capăt, oricât de prost ar fi sau mi s-ar părea mie că e), Spielberg este un model de reuşită şi unul dintre regizorii cu cel mai constant succes de public şi, nu arareori, şi de critică. Una peste alta trebuie să recunosc că-l îndrăgesc pe regizor (mă rog, filmele sale – majoritatea), iar serialul cinematografic *Indiana Jones* – lansat taman în 1981 cu *În căutarea arcei pierdute* (Raiders of the Lost Ark) – îl consider un model al genului. Chiar dacă nu originalitatea îl dă afară din casă, filmul, ca de altfel toate episoadele seriei, poate fi savurat şi de către spectatorii preţios-pretenţioşi (în măsura în care nu este vorba despre nişte inşi care se simt în permanenţă responsabili de tot greul şi profunzimea acestei lumi, deşi în mod cert aceştia sunt prea ocupaţi ori prea „abisali" pentru a merge la cinema!), fără a-şi simţi lezat intelectul.

Indiana Jones şi regatul craniului de cristal (Indiana Jones and the Kingdon of the Crystal Skull, SUA, 2008; sc. David Koepp; r. Steven Spielberg; cu: Harrison Ford, Cate Blanchett, Shia LaBeouf, Karen Allen, John Hurt, Jim Broadbent) – cel de-al patrulea film al seriei, după amintitul *În căutarea arcei pierdute*, *Indiana Jones şi templul blestemat* (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984) şi *Indiana Jones şi ultima cruciadă* (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) – nu aduce nimic nou în plan epic ori tipologic, întâlnim şi aici acelaşi schematism caracteriologic, acelaşi comportament previzibil al personajelor, aceleaşi tipologii consacrate. Dar tocmai acesta este unul dintre aspectele care dau farmec filmului şi viaţă eroilor săi – o viaţă pe care puterea ficţiunii o face uneori mai veridică decât viaţa multor personaje reale, în ciuda întâmplărilor, a aventurilor incredibile în care aceştia – eroii filmului, ai ficţiunii adică – sunt antrenaţi. Faptul că Indiana Jones nu mai este la prima tinereţe (ba nici chiar la a doua, ci de-a dreptul în pragul senectuţii) este exploatat cu măsură (citeşte: cu ironie), fără îngroşări ori supralicitări inutile. Nici faptul că bătrânul Indiana Jones are un fiu nu transformă filmul într-un simplu pretext pentru Harrison Ford de a se reîntâlni cu un personaj, bănuiesc, drag sau pentru Spielberg de a reîncălzi o supă sleită. Dimpotrivă. Dacă nu ignorăm umorul prezent încă din prima secvenţă şi stilul clasic în care este dirijată regizoral povestea, inclusiv faptul că nu se face abuz de efecte speciale (sau, mă rog, acestea nu sunt defel ostentative), avem un film de-a dreptul savuros, deconectant şi relaxant mai ceva ca o baie (era să scriu bere...) rece într-o zi de vară caniculară.

De remarcat Cate Blanchett, care realmente se răsfaţă într-un rol negativ – combinaţie reuşită de benzi desenate, desene animate şi (un pic de) joc video. Nici „prestaţia" plină de ironie a (şi la adresa) lui Sean Connery nu este de ignorat: el apare doar într-o fotografie provocând nostalgia fiului Jones-Ford...

Faptul că Spielberg n-a predat ştafeta regizorală altcuiva, ca în cazul lui *Jurassic Park* (când bine a făcut, Joe Johnston reuşind cu *Jurassic Park* III cel mai bun episod al întregii serii), spune ceva despre „relaţia" regizorului-cameleon cu proiectul *Indiana Jones*: acesta este filmul pe care adultul Spielberg i-l face, periodic, cadou copilului Steven. Din fericire, fără a mima inocenţa copilăriei. ■

Orfelinatul

Lucian Maier

Pivniţa din *Psycho*, masca din *Elephant Man*, percepţie extra-senzorială, atmosferă ca în *The Others*, coşmaruri, medium, fantome, saci cu schelete, întuneric şi o bandă sonoră care menţine fiorii. *El Orfanato* (*Orfelinatul*), un film regizat de Juan Antonio Bayona şi produs de Guillermo del Toro, are toate ingredientele filmelor de groază. Unele dintre acestea pot fi identificate precis şi se pot trasa linii de înrudire cu filmele în care le-am mai văzut. Astfel, momentan, pot fi găsite tot felul de explicaţii şi se pot face tot felul de prognoze cu privire la ceea ce se petrece pe ecran. Jocul regizorului cu spectatorul, prin intermediul acestor chei ale genului, dublează excelent jocul psihologic care se leagă între personajele din film. Excelenta orchestrare a tuturor acestor semne cinematografice ale *horror-ului* (psihologic) asigură un parcurs plin de mister care ţine spectatorul în tensiune până la final. Aici lucrurile se strică puţin, căci concluzia autorului prea este inspirată de *El Labrinto del Fauno*, iar dincolo de sfîrşit există şi un epilog uns bine cu frişcă pufoasă. Finalul+epilogul nu sînt cele mai inspirate cu putinţă fiindcă regizorul împinge explicaţiile dincolo de pragul necesar unei bune înţelegeri a poveştii. Putem trece însă peste mura pe care Bayona ne-o vîră-n gură cu forţa, deoarece până în acel moment filmul nu are scăpări. Actorii sînt bine înfipţi în roluri, montajul e brici, iar camera de filmat menţine atent isonul poveştii: fie surprinde frumuseţea falezei unde se înalţă fostul orfelinat, pentru a mări disconfortul spectatorilor atunci cînd coboară tenebrele asupra spaţiului respectiv, fie ridică şi mai mult misterul - atunci cînd urmează ultraîncet personajul aflat în plină cercetare.

Laura (interpretată excelent de Belén Rueda, pe care am mai văzut-o în *Mar Adentro*) este mama adoptivă a lui Simón (Roger Princep), un copil infestat cu HIV. Alături de soţul ei, Carlos (Fernando Cayo), Laura cumpără vechea clădire a orfelinatului în care ea însăşi copilărise. Dorea să o amenajeze încît să poată găzdui şi îngriji copii cu dizabilităţi. Dar odată instalaţi în noua locuinţă, Simón începe să îi spună Laurei că şi-a făcut (noi) prieteni imaginari în casă şi că uneori se joacă împreună. Cîteodată Simón e înspăimîntat de aceste năluci. Însă, pentru a-i păstra psihicul într-o condiţie cît mai bună, Laura caută necontenit să adoarmă temerile copilului inventînd istorii în care colegii imaginari de joacă ai lui Simón să poată fi consideraţi prezenţe normale. Cînd Simón dispare, Laura realizează că şi neatenţia sa ca părinte e de condamnat. Treptat, găsirea copilului e luată pe cont propriu de femeie şi va lua forma unui joc al indiciilor, un puzzle care va fi rezolvat prin găsirea unor piese răspîndite prin trecutul Laurei sau prin curtea şi clădirea fostului orfelinat.

El Orfanato se înscrie în galeria filmelor *horror*-aflate-la-limită, la limita altor genuri. Prin intermediul sfîrşitului, filmul este (şi e posibil să rămînă pentru privitor) o *dramă* profundă, povestea recuperării unui sentiment de culpă draconic. Prin ritmul istorisirii şi prin tensiunea existentă în poveste, *El Orfanato* e un *thriller* veritabil. Prin toate acestea, *El Orfanato* e un *horror* mai puţin natural (ca genă dominantă). Din punct de vedere al stilului de a menţine misterul, *El Orfanato* se înrudeşte pînă la un punct cu *Rosemary's Baby*. Ca şi în filmul lui Polanski, pînă spre finalul aventurii din *El Orfanato* rămîne vie o întrebare esenţială: ceea ce vedem pe ecran nu e doar psihoza cuiva care şi-a pierdut fiul şi găseşte o explicaţie în supranatural sau paranormal? Pentru că, în ambele cazuri, starea psihică precară a personajelor principale feminine ar putea explica fenomenele de pe ecran - presupusa intervenţie a diavolului în *Rosemary's Baby* şi presupusa prezenţă a fantomelor în *El Orfanato*. Dincolo de această stare care persistă în ambele filme, interesele proiectelor sînt diferite; Polanski discută paranoia urbană şi sensurile sexualităţii în vremea contraculturii din America anilor '60, pe cînd Bayona vorbeşte despre familie şi responsabilitate, despre vină şi, oarecum, despre destin (Laura plecase din orfelinat la o vîrstă apropiată de cea a lui Simón; imediat după plecarea ei s-au petrecut ororile pe care ea le va descoperi atunci cînd îl va căuta pe copil; Simón devine o punte de legătură a femeii cu istoria din care, prin adopţie, a fost extrasă cîndva).

Aşadar: avem în faţă un film bine lucrat, plin de tensiune şi cu un parcurs incitant, care asigură o sută de minute de trăire intensă. Filmul merită văzut, cu o rezervă, însă: epilogul. E de preferat să nu vă împiedicaţi în concluzia oferită de Bayona, un fel de *te cunosc, te iubesc, înţeleg de ce ai făcut asta şi îţi mulţumesc că îmi dai un semn, e bine acum!* ■

Black Pantone 253 U

Când necazurile se odihnesc și te culci între cuvinte

Alexandru Jurcan

Cunoaştem mulți scriitori care au recurs la pseudonime (din varii motive) pentru cărțile lor. Ce a făcut acum un an regizorul Claude Lelouch, furios pe eşecul ultimului său film? A început munca la filmul *Roman de gare*, dându-se drept producător al respectivului film, pretinzând (trăiască impostura glumeață!) că regizorul ar fi un Hervé Picard. Iată un film realizat incognito şi selecționat la Cannes în 2007, în afara competiției. Imediat după selecție, Lelouch dezvăluie adevărul,-adică... EU sunt regizorul, v-am dus de nas acum la 50 de ani de cinema şi la al 40-lea film! şi a afirmat: "Fericirea e atunci când necazurile se odihnesc. Dacă încercăm să le evităm, nu avem dreptul la fericire". Nu a avut Lelouch satisfacții? Oscar-ul, Leul de Aur, Palme d'Or... În anii '60 a cunoscut piedestalul succesului populist. Mai ales cu *Un bărbat şi o femeie*, care i-a cimentat stilul, "oferindu-i" şi reversul, adică: regizorul va recădea în propriile clişee, va fi redundant, criticat, huiduit, părăsit. Astfel că, anii trecuți, Lelouch a invitat gratuit spectatorii să-i vadă filmele, pierzând mulți bani, dar ce contează? Trilogia *Parizienii* a fost astfel lansată.

Regizorul, născut în 1937, are şapte copii şi un club la Paris, cu câteva săli de proiecție. Cum şi-a început cariera? A picat la bac, iar tatăl său i-a oferit (spre consolare) un aparat de filmat, cu care Lelouch s-a dus în URSS şi a realizat documentare (cu camera ascunsă). Orice s-ar spune, Lelouch ştie unde să plaseze camera, într-un registru extrem de empiric, obținând spontaneitate. Supralicitează, însă, acel "roman-photo", cu planuri imobile sacadate şi foloseşte cam pleonastic muzica. Îl preocupă destine, poveşti, flash-backuri metafilmice. În filmul *Partir-revenir* personajul principal e doamna Lerner, o scriitoare evreică a cărei familie a fost deportată în urma unui denunț odios. După 30 de ani ea îşi prezintă cartea autobiografică la o emisiune a lui Bernard Pivot ("Apostrophes"). Însă Lelouch nu scapă de obsesie şi iată că în *Roman de gare* Judith apare la o emisiune cu scriitori.

Cine joacă în film ? Inegalabilul Dominique Pinon (l-am văzut în *Delicatesen, Amelie, Alien 4, Cetatea copiilor pierduți),* Fanny Ardant şi Audrey Dana (o revelație în rolul lui Huguette). Cine cântă? Gilbert Bécaud. Un generic lung, cu interstiții narative, cu muzică lacomă, ce înghite dialoguri (să fie un soi de infatuare maniera de a prelungi un generic?). Pierre Laclos e secretarul scriitoarei Judith. Mai bine zis, un furnizor de subiecte, tânjind după statutul de scriitor. Cum se scrie o carte? Cum se face un film? Viața însăşi devine un platou profitabil. Îți alegi personajul şi îl urmezi în propriu-i culcuş. Pierre are un reportofon. Cartea, aşadar, se scrie singură. Cât e ficțiune, cât e literatură? Incursiunea în realitatea campestră-bucolic-idilică a coafezei Huguette putea da naştere unei comedii oneste (vezi secvența mimării... necesare a unui orgasm). Numai că Lelouch vrea să complice, să creeze bucle superflue, garnisite cu clişee. Mai trebuia o soră îndrăgostită de comisarul de poliție, un vapor de vacanță, sticle de vin..., apoi iar emisiuni explicite cu scriitori, plus... bomba! O sinucidere. A scriitoarei. O aruncare în neant ca nuca în perete, nepregătită epic. Rămâne într-o verticalitate de invidiat personajul lui Dominique Pinon, care ştie că, din când în când "trebuie să te culci cu cuvintele". Şi să invite la emisiune un personaj-prototip, care să acuze scriitoarea (la noi ar fi sunat cam aşa: "Nu ți-e ruşine, fă, să mă foloseşti în cartea ta şi să afirmi, pe deasupra, că Dumnezeu ți-a dictat romanul?").

Rămâne un mit al stilului Lelouch, o autopastişare amețitoare, un carusel al temelor bătătorite, mereu în căutarea acelui "şabada-ba-da" din1966, în absența cuvintelor grave. ■

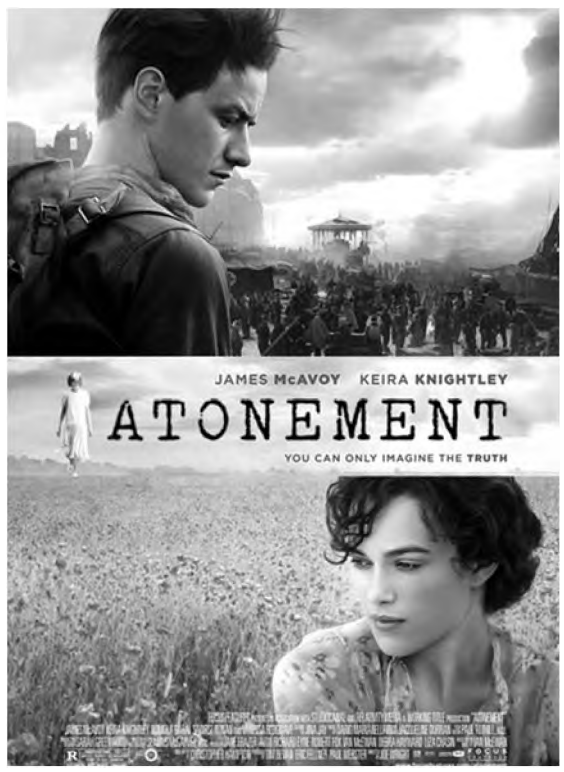
Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Chiar dacă în cursa pentru Oscar **Remuşcare** (Atonement, Marea Britanie / Franța, 2007; sc. Christopher Hampton; r. Joe Wright; cu: Saoirse Ronan, Romola Garai, James McAvoy, Vanessa Redgrave) n-a obținut decât o statuetă pentru muzică originală, se poate lăuda cu Globul de Aur (tot) pentru muzică dar şi pentru cea mai bună dramă şi, mai ales, cu un Premiul special pentru regie obținut la festivalul venețian. Dincolo de orice premii, *Remuşcare*, ecranizare după un roman de Ian McEwan - povestea unei scriitoare ajunsă la senectute care încearcă să-şi răscumpere prin ficțiune vina de a fi distrus, adolescentă fiind, printr-o falsă mărturie, viața surorii ei şi a prietenului acesteia –, este un film bine susținut dramaturgic, cu personaje complexe, cu o intrigă spectaculoasă, melodramatic în limitele bunului simț şi ale bunului gust, condus/construit/dirijat cu mână sigură de regizorul Joe Wright (de reținut planul-secvență extrem de lung şi de complex de pe front!). Un film frumos, construit într-o manieră clasică, defel sofisticat, mulțumind deopotrivă spectatorul pretențios cât şi spectatorul care frecventează mai rar cinematografele. Chiar dacă nu de revăzut, *Remuşcare* este cu siguranță un film care merită să fie văzut.

Nu e de ignorat nici **Avocatul terorii** (L'avocat de la terreur, Franța, 2007), un documentar în regia lui Barbet Schroeder care prezintă (sau încearcă, sau pretinde) biografia avocatului francez Jacques Vergès, personaj misterios şi controversat care i-a apărat în anii '50 pe aşa-zişii teroriști ce luptau pentru eliberarea Algeriei de sub dominația franceză (construindu-şi pledoaria deloc ortodox, printr-o comparație acidă cu fascismul german!), dar şi, mai târziu, pe Klaus Barbie - călăul din Lyon sau pe Slobodan Miloşevič. Fără a oferi răspunsuri clare (deşi faptul că Vergès însuşi apare în „rolul principal", aparent explicându-se, poate spune câte ceva despre poziția lui Schroeder) la întrebări mai mult sau mai puțin retorice în ce priveşte istoria recentă, *Avocatul terorii* nu se sfieşte să inducă ideea că tot ce se întâmplă la nivel macrosocial, la nivel macroistoric este manipulare şi convenție politică.

Reduceri de personal (Severance, Marea Britanie / Germania, 2006; sc.: James Moran, Christopher Smith; r. Christopher Smith; cu: Toby Stephens, Andy Nyman, Laura Harris) este un *horror* doar în intenția regizorului-coscenarist, altfel pelicula oscilează permanent între *horror* de gang, parodie *horror*, comedie involuntară, comedie neagră (tot fără voie), film de aventuri - fără a fi nimic din toate acestea. Şi cum din nimic nimic răsare, *Reduceri de personal* este un film (mult spus!) eterogen (să spui că-i eteroclit ar fi un



compliment!), la care râzi de debilitatea subiectului, te miri, eşti nedumerit, îți pui întrebări legat de „dihania" cu pretenții de film ce se derulează pe ecran, dar în niciun caz nu te sperii. Ca o dublă curiozitate: acțiunea se petrece undeva la granița dintre Ungaria şi România, iar personajele negative nu sunt români ci unguri şi ruşi. ■

65. Rashomon

Marius Şopterean

(Continuare din numărul trecut)

Cele două povestiri care stau la baza filmului *Rashomon*[1], realizat de Akira Kurosawa în anul 1950, sunt distribuite ca materie epică inegal de către regizorul-(co)scenarist. În timp ce *Într-un bunget de pădure* ocupă locul principal în subiectul filmului, cealaltă povestire, al cărei titlu este asumat în întregime de film, are o prezenţă mai mult decât restrânsă. Însăşi această alegere a lui Kurosawa - două povestiri scrise la distanţă destul de mare una de cealaltă - duce demersul cinematografic al viitorului regizor al *Tronului însângerat* sau *Ikiru* într-o zonă care, dacă nu poate fi înţeleasă în întregime măcar poată fi „scuturată" de câteva sensuri. Noua stilistică prezentată de Akira Kurosawa, alături de uimirea lumii europene la vizionarea acestui film, atunci, la Veneţia anului 1950, sunt date care se cer explicate prin cunoaşterea mai profundă a materialului narativ a celor două povestiri ale lui Akutagawa, cel care se spune că ocupă un loc special în literatura japoneză precum un Poe în America sau Maupassant în Franţa. La acest demers vom adauga un altul, într-unul din episoadele următoare, care se va ocupa de poezia *nakata* şi *haiku*, de probleme generale legate de teatru *No*, precum şi de influenţa covârşitoare a acestora asupra lui Kurosawa, în general, şi a filmului *Rashomon*, în particular.

Povestirea *Rashomon* se desfăşoară undeva la marginea oraşului Kyoto, la poarta numită *Rashomon*, într-un timp neprecizat, un timp al unei păci relative, apărut la capătul unor crunte războaie civile. *Rashomon* se dovedeşte a fi un templu vechi a cărui funcţie de apărare a oraşului a dispărut. Acum, lăsat în părăsire, este cotropit de buruieni şi stârvuri de animale lăsate de ţăranii din zonă: „După ce se însera, totul părea acolo atât de înfiorător, încât nimeni nu cuteza să se apropie."[2] Aici, peste acest spaţiu al Porţii, o ploaie de vară nu conteneşte să cadă. Vremurile de odinioară, cele ale belşugului şi ale liniştii, au dispărut. Acolo, nu foarte departe, oraşul Kyoto se zbate în mizerie, foamete, atacuri armate şi multe alte neajunsuri. Din această pricină oamenii sărăciseră atât de mult încât până şi familiile înstărite ale samurailor erau obligate a-şi concedia slujitorii. Un astfel de personaj, îmbrăcat într-un chimono albastru, cârpit şi destul de învechit, se adăposteşte în acest loc încercând să se gândească la viitorul său. Oraşul bolnav era lăsat undeva departe în urma lui. Trebuia din acest moment să-şi schimbe viaţa. Ani de zile a stat în siguranţă, linişte şi belşug. Acum menghina nemiloasă a istoriei părea să-i schimbe destinul. Putea să se pună pe hoţie sau chiar pe crimă. Oricum, legea nu are cum să-l găsească pentru că ea, legea, părea a fi dispărut demult. El urma să trăiască din fărădelegi dar totuşi trebuia să fie prudent, să se ascundă bine. Deocamdată ziua de mâine pare a fi departe. Important acum este să se adăpostească de ploaie şi de privirile unor musafiri nepoftiţi care ar putea să-l descoasă vis-à-vis de prezenţa lui acolo, într-un loc sălbatic, plin de animalele pădurii. Chiar dacă nu se face încă vinovat de nimic, cine l-ar asculta? Este obosit, neras, iar veşmintele par a fi furate. Prin urmare se va ascunde peste noapte în spaţiul de deasupra Porţii iar dimineaţă, când va ieşi soarele, va lua o hotărâre. Va escalada scara abruptă ce urcă spre podul Porţii, de fapt un fel de turn din lemn destul de şubred, întunecat şi înghesuit. Acolo, la capătul scării va privi înăuntru şi va „zări câteva hoituri aruncate la întâmplare pe duşumea. [...] S-ar fi îndoit oricine că momâile acelea fuseseră vreodată vii, atât de tăcute erau acum pentru vecii vecilor. Umerii, pieptul şi trunchiurile le răsăreau în lumina ştearsă, în timp ce celelalte părţi ale corpului li se pierdeau în umbră. Duhoarea nesuferită a acelor stârvuri date în putrezire îl făcu să-şi ducă mâna la nas." Iar ajuns aici, în penumbra nopţii, slujitorul vede o mogâldeaţă care, aplecată peste trupurile descompuse, smulge firele de păr de pe capetele acestora. Ciudata arătare îi provoacă bărbatului o profundă repulsie şi greaţă. Mirosul morţii şi chipul acelei pocitanii îl fac pe bărbat să se gândească la crimă. O astfel de fiinţă nu poate să mai trăiască. Cu ultimele puteri, îngrozită la rândul ei şi ea de gândul morţii, bătrâna îi va spune bărbatului că smulge leşurilor umane părul din cap deoarece din asta trăieşte. Va vinde părul şi îşi va cumpăra de mâncare. Oripilat peste măsura, fostul slujitor o va jefui pe bătrână de puţinătatea hainelor ei şi va coborî scara pierzându-se în bezna nopţii. Bătrâna îşi va reveni cu greu, se va târî până la marginea podului şi va constata că „dincolo de treapta aceea, neştiutor şi neştiut, se întindea doar întunericul".

A doua povestire care stă la baza scrierii scenariului ecranizat de Kurosawa se numeşte *Într-un bunget de pădure* şi este scrisă sub forma unor relatări ale unor personaje pe marginea unei fărădelegi comise în adâncul unei păduri. Aici un faimos tâlhar se întâlneşte cu totul întâmplător cu doi soţi tineri: Takehiko şi frumoasa sa soţie Masago. Ea are 19 ani şi călăreşte un cal alb, este frumoasă şi stârneşte pasiunea banditului Tajomaru. Acesta, ticluind o poveste despre o comoară ascunsă, îl atrage pe bărbat în adâncul pădurii, profită de neatenţia lui, îl atacă şi mai apoi îl leagă. Apoi o violează pe soţia acestuia. Aceste sunt faptele. Povestirea însă alunecă pe mai multe nivele în care vedem diferite versiuni ale acestei întâmplări în urma căreia soţul moare ucis, versiuni povestite de cei implicaţi în aceste evenimente. Astfel, prima mărturie este cea a pădurarului care a descoperit primul crima, *Mărturia unui tăietor de lemne interogat de un comisar al Înaltei Poliţii*, a doua este *Mărturia unui preot budist rătăcitor, interogat de un comisar al Înaltei Poliţii*, a treia se numeşte *Mărturia unui poliţist interogat de un comisar al Înaltei Poliţii*, a patra este *Mărturia unei bătrâne interogate de un comisar al Înaltei Poliţii*, a cincea este *Mărturisirea lui Tajomaru*, a şasea este *Mărturisirea unei femei care a venit la templul Shimizu* iar ultima relatare, a şaptea, este *Povestirea celui ucis, aşa cum a fost ea transmisă printr-un mediu*.

Toate aceste scurte relatări, unele de nici măcar o pagină, sunt de fapt şapte monologuri a şapte personaje care relatează subiectiv o întâmplare. Marele talent a lui Akutagawa este acela că prin extraordinara putere creatoare de a imagina o situaţie precum şi pregnanţa vizuală a acesteia, conturează o scriere cu o mare putere de sugestie şi o neobişnuită subtilitate artistică (nu trebuie omis aici, dincolo de cele aproximativ 150 de povestiri scurte, faptul că autorul povestirii *Rashomon* a fost în epocă unul dintre cei mai originali creatori de poezie haiku).

Să mai spunem că, dacă *Rashomon* reprezintă debutul său în literatura japoneză în 1915, cealaltă povestire din care Kurosawa s-a inspirat, *Într-un bunget de pădure*, a apărut în anul 1922, după o pauză de un an, timp în care Akutagawa a vizitat China. Acesta trebuia să scrie pentru ziarul unde era angajat o serie de reportaje, mai ales articole legate de spiritualitatea extremităţii nordice a Chinei. Dar tăcerea scriitorului a fost totală şi, pentru o vreme, prietenii au crezut că acesta nu se va mai întoarce niciodată în Japonia. Nimeni nu ştie ce a făcut Akutagawa în această perioadă dar se presupune că în călătoriile sale o bună parte din timp a dedicat-o mănăstirilor tibetane. Se crede că acolo ar fi avut un lung şir de revelaţii care până la urmă au dus la acutizarea problemelor de sănătate pe care deja le avea. Dacă acestea au existat într-o oarecare măsură şi înainte de a pleca în această lungă călătorie, la întoarcere, problemele legate mai ales de anxietate devin din ce în ce mai grave. Cinci ani mai târziu, în iulie 1927, se sinucide prin otrăvire cu veronal. În scrisoarea lui de adio lăsată unui confrate Ryünosuke Akutagawa scrie: „Lumea în care trăiesc este una a suferinţei nervoase dar lucide ca o bucată de gheaţă. Sinuciderea trebuie să îmi redea pacea dacă nu chiar fericirea. Acum, fiind pe cale de a încheia cu viaţa, am descoperit frumuseţea naturii mai mult decât aş putea-o exprima în cuvinte. Am văzut, am iubit şi am înţeles mai mult decât alţii."

(Urmare în numărul viitor)

Note:

[1] Nu putem decât să subscriem la afirmaţia făcută de Jay Leyda în *The films of Kurosawa* (din „Sight of Sound", octombrie 1959, nr. 22): „surpriza întregii lumi cinematografice cu ocazia prezentării lui *Rashomon* la festivalul de la Veneţia în anul 1951, va fi un paragraf dramatic în toate viitoarele istorii mondiale ale cinematografului." Kurosawa nu a ştiut că *Rashomon* a ajuns la Veneţia datorită italienilor. În timpul ceremoniei decernării marelui premiu el a subliniat faptul că compatrioţii săi disprețuiesc cel mai mult filmele japoneze şi că stampele japoneze au fost considerate un articol banal înainte de a ajunge în Europa.

[2] Citatele sunt luate din volumul *Rashomon* de Ryünosuke Akutagawa, Editura pentru literatura universală, Bucureşti, 1968, traducere de Ion Caraion.

■

sumar

agenda
de vorbă cu soprana Lucia Stănescu
"Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi..." 2

editorial
Oana Pughineanu
În loc de editorial 3

cărți în actualitate
Adrian Andrei Rusu Un gotic parțial 4
Octavian Soviany Jocul cu parantezele 6

comentarii
Adriana Stan Proza pe divanul psihiatrului 7

ordinea din zi
Ion Pop Drojdii în sfintele potire 8

imprimatur
Ovidiu Pecican Viitorul corpurilor 9

sare-n ochi
Laszlo Alexandru Istoria în instanță 10

poezia
Bianca Felseghi 11

emoticon
Șerban Foarță Uvertură sau Uşorii paşi, între uşorii uşii,-i trec pragul (uşii) de mai mare dragul 11

proza
Alexandru Colțan Căpitanul prafului (o poveste) 12

explorări literare
Dana Kiosan Dan Coman, Francis Bacon şi "urechea tridimensională" 14
Maria Goje Îngerul de gips şi râsul posedatului 16

intermezzo clujean
Petru Poantă "Semnificația Ardealului" actualitatea unui eseu de Vasile Băncilă 19

religie
philosophia christiana
Nicolae Turcan Teologia: între ştiință şi revelație 20

dezbateri & idei
George Jiglău Uniunea Europeană la răscruce - o formă care trebuie să îşi găsească legitimitatea 21
Andrada Fătu-Tutoveanu Drog şi degenerescență: *fin de race, fin de monde* 22

accent
Vianu Mureşan Existând din cochetărie 23

flash-meridian
Ing. Licu Stavri
În arşița verii, zăpada (cenuşa) lui Rigoni Stern 25

ştiință şi violoncel
Mircea Opriță Anecdotă şi mit 26

rânduri de ocazie
Radu Țuculescu Doi autori din Reghin, Frandăş şi Lăzăroiu 27

anestezii de larg consum
Mihai Dragolea La marsupiul lui Tudose, cu ridicarea vălului şi florile Artificiale 28

zapp-media
Adrian Țion
Ştiri pozitive, prelucrări negative şi invers 28

ferestre
Horia Bădescu Recviem pentru un poet 29

remember
Tudor Ionescu Mănăstirea şi trovanții 29

teatru
Claudiu Groza Marele teatru de la Baia...
(I)Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 15-22 iunie 2008 30

muzica
Virgil Mihaiu
María de Buenos Aires cântată & dansată la Cluj 31
Francisc László
O pianistă aristocrată a spiritului 32

film
Ioan-Pavel Azap
Indiana Jones şi regatul craniului de cristal 33
Lucian Maier Orfelinatul 33

colaționări
Alexandru Jurcan
Când necazurile se odihnesc şi te culci între cuvinte 34
Ioan-Pavel Azap
Forşpan 33

1001 de filme şi nopți
Marius Şopterean
65. Rashomon 35

plastica
Ovidiu Petca
Vimane secuieşti 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Vimane secuiești

Ovidiu Petca

Expoziția retrospectivă Székely Géza (la 50 de ani) de la *Galeria Barabás Miklós* nu a fost o revelație pentru mine.

Fiind familiarizat de mai bine de douăzeci de ani cu opera artistului, fiind prieteni buni, am avut ocazia de a-i vedea lucrările în timp, într-o dezvoltare lentă, imperceptibilă, cosmică, asemenea rostogolirii roții de car, element mitic dominant în creația sa.

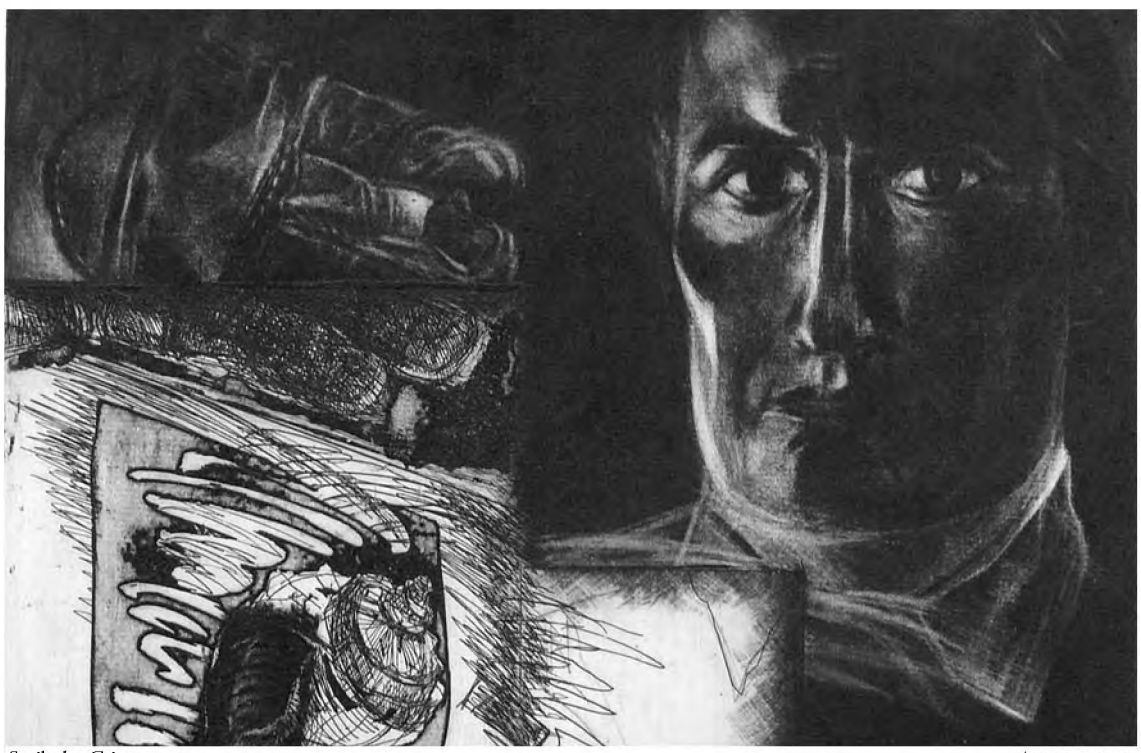
Opera sa este dirijată de un mecanism intelectual complex, asemenea unui ceas de turn cu multe roticele, fiecare cu un rol bine definit. În acest mecanism timpul curge cu o lentoare îngrijorătoare pentru vârsta umană şi, dacă n-ar fi munca susținută ca dascăl la *Liceul Apáczai Csere János,* siguranța predării ştafetei, aş spune că riscul lui Székely Géza este de a avea o operă neterminată. Dar el şi-a construit universul pe continuitate şi pe tradiția populară secuiască solidă, perenă, pe o mitologie vie, uneori primitivă, alteori încâlcită şi sofisticată, deci modernă. Pentru a defini un stil specific local se foloseşte de conexiuni culturale. Acest lucru se realizează prin crearea unor verigi dinspre dascălii valoroşi: *Deák Ferenc, Feszt László* şi *Cseh Gusztáv,* cei care au sondat acest teren mitic transilvan şi au creat opere reprezentative dintr-o perspectivă intelectuală. Acest triumvirat a dat pentru prima oară dimensiuni universale graficii clujene. Gestul său de apropiere asumată către premergători este evident în ciclul de gravuri *Cântec cosmic*, preluând şi fixând soluții tehnice sau clişee pe care le numim *tradiție*. Alte conexiuni sunt realizate prin crearea unor noi verigi dinspre avangardiştii maghiari ca *Moholy-Nagy, Kassák* sau mai puțin cunoscuții *Korniss Dezső* şi *Vajda Lajos*. Integrarea elementelor specifice constructivismului în opera sa este un semn evident al acestei comuniuni. Aş aminti gravurile *La răscruce, Maşina timpului, Perpetuum mobile* şi seria de monotipii *Allegro barbaro,* inspirată din muzica marelui compozitor şi folclorist *Bartók Béla,* cu o abordare filosofică a mitului popular şi nu una emotivă, anecdotică des exercitată de confrații noştrii de toate etniile. Chiar şi lucrările cu un mesaj direct cum ar fi *Totemurile noastre, Presimțire* dar mai ales *Gornistul* sunt mai degrabă mitice decât istorice sau patriotice.

Pentru descifrarea operei lui Székely Géza trebuie să folosim întregul arsenal intelectual al civilizației contemporane.

Această perdea intelectuală încifrată a operei este compensată de o activitate didactică susținută, dar mai ales de calitatea de organizator al expozițiilor societății *Barabás Miklós*. Propunând teme atractive şi folosind mai multe locații, într-un mod inventiv şi de invidiat, a reuşit să atragă artişti valoroşi din urbea noastră sau de peste hotare. Aceste expoziții sunt itinerate în oraşe transilvane dar şi în Ungaria.

Am fost colegi la *Ion Andreescu* în ani diferiți de studiu, limită definită de un paravan de pânză, care nu constituia un obstacol, cel puțin comunicării verbale. După rarele şi scurtele pezențe profesorale printre noi, paravanul se deschidea vizitelor reciproce, pentru că adevărata practică era furtul meseriei de la studenții mai mari. Aceste contacte erau mult mai importante decât materia predată de profesor. Se creea o legătură directă şi mistică cu generații apuse de artişti şi cu metodele lor tehnice. Ştiam cu toții că la institut secretele gravurii se învață de la student, la student, nu de la profesor, care nu se va aşeza lângă tine niciodată pentru a-ți arăta, iar teoria pe care o predă este întotdeauna scrisă mai bine în cărți.

Deşi suntem de o vârstă, o asemenea călăuză a fost pentru mine Géza în anii studenției. ■



Székely Géza Autoportret

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacție:* 12 lei – trimestru, 24 lei – semestru, 48 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 21 lei – trimestru, 42 lei – semestru, 84 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna,* cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.